

साहित्य सिद्धान्त

भाषांतरमाला क्रमांक ७

साहित्य-सिद्धान्त

रेने वेलेक आणि ऑस्टिन वॉरनलिखित

'Theory of Literature'

या ग्रंथाचा अनुवाद

अनुवाद

डॉ. स. गं. मालशे



महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळ, मुंबई

भाषांतरमाला क्रमांक ७५

साहित्य-सिद्धान्त

रेने वेलेक आणि ऑस्टिन वॉरनलिखित

‘Theory of Literature’

या ग्रंथाचा अनुवाद

अनुवाद

डॉ. स. गं. मालशे



महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळ, मुंबई

प्रथमावृत्ती
मे १९८२

प्रकाशक
सचिव,
महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळ,
मंत्रालय, मुंबई ४०००३२

मुद्रक
चिं. स. लाटकर,
कल्पना मुद्रणालय,
४६१/४ सदाशिव पेठ, शिव-पार्वती,
टिळक रोड, पुणे ४११०३०

मूल्य ४८ रुपये

निवेदन

मराठी भाषेला आणि साहित्याला आधुनिक ज्ञानविज्ञानाच्या व आधुनिक सांस्कृतिक मूल्यांच्या आविष्काराने सामर्थ्य प्राप्त व्हावे, आधुनिक शास्त्रे, ज्ञान-विज्ञाने, तंत्र आणि अभियांत्रिकी त्याचप्रमाणे भारतीय प्राचीन संस्कृती, इतिहास, कला इत्यादी विषयांत मराठी भाषेला सर्वच स्तरांवर ज्ञानदान करण्याचे सामर्थ्य प्राप्त व्हावे, विविध विद्या व कलाविषयक उत्कृष्ट ग्रंथांची निर्मिती करून मराठी भाषेला जगात उच्च स्थान मिळवून द्यावे, या उद्देशाने महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळाने बहुविध वाङ्मयीन व सांस्कृतिक कार्यक्रम आखले आहेत. ते व्यवस्थितपणे कार्यवाहीत आणण्याकरिता वाङ्मय, ललित कला, समाज-विज्ञान, विज्ञान, इतिहास इत्यादी विषयांवरील प्रकल्प साकार करण्यासाठी, तसेच मराठी वाङ्मयकोश किंवा शब्दकोश इत्यादी योजनांचे नियंत्रण व मार्गदर्शन करण्यासाठी मंडळाने विविध समित्या स्थापन केल्या आहेत.

२. संस्कृत व अन्य भारतीय भाषांतील त्याचप्रमाणे इंग्रजी, फ्रेंच, जर्मन, इटालियन, रशियन, ग्रीक, लॅटिन इत्यादी पाश्चात्त्य भाषांतील अभिजात ग्रंथांची व उच्च साहित्यामधील विशेष निवडक पुस्तकांची भाषांतरे किंवा सारांश, अनुवाद अथवा विशिष्ट विस्तृत ग्रंथांचा आवश्यक तेवढा परिचय करून देणे हा मंडळाच्या वाङ्मयप्रकल्पाचा उद्देश आहे.

३. रेने वेलेक व ऑस्टिन वॉरन यांनी मूळ इंग्रजीत लिहिलेल्या "Theory of Literature" या साहित्यशास्त्रावरील मान्यता पावलेल्या ग्रंथाचे डॉ. स. गं. मालशे यांनी केलेले हे भाषांतर या मालेतीलच एक पुष्प होय. साहित्याची प्रकृती व प्रयोजन,

त्याचे साहित्येतिहास आणि साहित्यसमीक्षा, मनोविज्ञान, समाजविज्ञान व तत्त्वज्ञान या आनुषंगिक विषयांशी असणारे संबंध इत्यादी अनेक गोष्टी युरोपीय साहित्याच्या व विचारांच्या व्यापक भूमिकेवरून या ग्रंथात मांडल्या आहेत. मराठीतील साहित्याभ्यासकांना हा ग्रंथ निश्चित उपयुक्त ठरेल यात शंका नाही.

४. साहित्याला भाषेच्या, प्रदेशाच्या, राष्ट्राच्या मर्यादा असत नाहीत. म्हणूनच शेक्सपिअर आणि कालिदास, टॉलस्टॉय आणि शरदबाबू हे लेखक साहित्याच्या जागतिक वारशाचे प्रतिनिधिभूत ग्रंथकार ठरतात. अशा लेखकांच्या थोरवीविषयी फारसे दुमत आढळत नाही. साहित्याचा वारसा हा जसा सार्वत्रिक असतो, तद्वतच साहित्य-सिद्धान्तांचा वारसाही सार्वत्रिक असतो. म्हणून साहित्यकृतींप्रमाणे साहित्य-सिद्धान्तांचेही आदानप्रदान हे अत्यंत उपयुक्त ठरत असते. रेने वेलेक आणि ऑस्टिन वॉरन यांच्या 'थिअरी ऑफ लिटरेचर' या ग्रंथाच्या मराठी भाषांतराचे म्हणूनच स्वागत करावेसे वाटते.

'थिअरी ऑफ लिटरेचर' या ग्रंथाच्या अनुक्रमणिकेकडे नुसती नजर टाकली, तरी साहित्यातील विविध समस्यांना गवसणी घालण्याचा प्रयत्न या ग्रंथात झालेला आहे, अशी खात्री पटेल. तेव्हा या ग्रंथाचा आकृतिबंध पुष्कळच पर्याप्त आणि सर्वस्पर्शी झालेला आहे यात शंका नाही. ग्रंथाच्या अंतरंगातील विवेचनाकडे वळल्यास एक गोष्ट सतत जाणवते. ती म्हणजे लेखकद्वयाची व्यासंगी वृत्ती. साहित्याशी निगडित अशा कोणत्याही समस्येची चर्चा असो, तिच्या वर्तमानकालीन स्थितीचे दर्शन घडविताना लेखकद्वयाने त्या समस्येविषयीच्या पूर्वसूरींच्या मतांचा मागोवा घेत व त्यांवर टीकाटिप्पणी करीत तिची पार्श्वभूमी रेखीवपणे उभी केलेली आहे. त्यामुळे एखाद्या समस्येसंबंधी लेखकद्वयाने व्यक्त केलेल्या मतांशी आपण सहमत झालो नाही, तरी त्या समस्येच्या क्रमविकासाविषयीच्या आपल्या जाणिवा समृद्ध झाल्याशिवाय राहात नाहीत. मराठी समीक्षा ही अनेकदा संस्कारवादी अंगाने जाताना आढळते; त्यामुळे तिच्यामध्ये भरघोसपणा जाणवत नाही. या दृष्टीनेही संशोधन, व्यासंग आणि समीक्षा यांचा एकत्र मिलाफ झालेला हा ग्रंथ मराठी समीक्षेच्या क्षेत्रात मार्गदर्शक ठरण्याजोगा वाटावा.

काहीशा पंडिती पठडीतल्या या ग्रंथाचे भाषांतर करणे तसे अवघडच म्हणावे लागेल. व्यासंगयुक्त परभाषिक ग्रंथाला मराठीत आणताना अनेक अडचणी असतात. त्यात परिभाषेची अडचण मोठी असते. तसे पाहिले तर भाषांतर हे तत्त्वतः कठीणच. ते प्रामाणिक असले तर सुंदर वाटत नाही आणि सुंदर असले तर प्रामाणिक वाटत नाही. पण या ग्रंथाचे भाषांतरकार डॉ. स. गं. मालशे यांनी हे कार्य पुष्कळच जबाबदारीने पार पाडले आहे.

हा

इंग्रजी भाषेच्या अभ्यासकांना हा ग्रंथ फारसा नवीन नाही. एक उपयुक्त व प्रमाणभूत पाठ्यपुस्तक म्हणून तो इंग्रजी भाषेच्या अभ्यासक्रमात स्थिरपद पावलेला आहे. आधुनिक मराठी समीक्षाक्षेत्राचा विचार केल्यास त्यातले कित्येक स्फुट समीक्षालेख या ग्रंथाला वाट पुसतच सिद्ध झालेले दिसून येतील. तेव्हा अशा महत्त्व-पूर्ण ग्रंथाच्या भाषांतराचे मराठीचे अभ्यासक उत्सुकतेने स्वागत करतील अशी आशा आहे.

सुरेन्द्र बारलिंगे
अध्यक्ष
महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळ

१ मे, १९८२

अनुवादकाचे दोन शब्द

प्रस्तुत ग्रंथाच्या भाषांतराचे काम माझ्या गळयात पडले, ते थोडेसे अनपेक्षित पद्धतीने. भूतपूर्व भाषांतरविभागप्रमुख श्री. बा. रं. सुंठणकर यांनी आपल्या विभागाने मराठीत भाषांतर करण्यासाठी निवडलेल्या ग्रंथांची एक यादी माझ्यासमोर ठेवली, आणि विचारले, "या यादीतले कोणते पुस्तक तुम्ही घेता?" यावर मी त्यांना म्हटले, "माझे इंग्रजी वाचन तसे काही खास नाही; पण समीक्षेसाठी मी ज्यांचा उपयोग करतो ती दोन महत्त्वाची पुस्तके या यादीत हवी होती." मी त्यांना वेलेक वॉरनकृत 'थिअरी ऑफ लिटरेचर' आणि कॉलिंगवुडकृत 'प्रिन्सिपल्स ऑफ आर्ट' या पुस्तकांची नावे सांगितली. त्यावर ते म्हणाले, "तुम्हीच त्यांचं भाषांतर करा." आणि प्रथम मी 'थिअरी ऑफ लिटरेचर' निवडले. मात्र प्रत्यक्ष कामाला प्रारंभ करताच शिकविण्यासाठी वाटेल तसा भाग उचलणे आणि शब्दशः भाषांतर करणे, यांत किती भेद आहे, त्याची कल्पना आली. पण माझा झुकता तोल सावरायला डॉ. अशोक केळकर होते. त्यांच्या ज्ञानाचा आणि सौजन्याचा मी फायदा घेतला. त्यांचे साह्य शब्दातीत आहे. संगीतविषयक परिभाषेसाठी डॉ. अशोक रानडे आणि प्रा. मिलिंद मालशे यांनी तर श्री. सुंठणकर, प्रा. अ. के. भागवत व डॉ. भीमराव कुलकर्णी यांनी अन्य परिभाषेबाबत मदत केली, त्याबद्दल मी त्यांचा अतिशय आभारी आहे.

या ग्रंथाची थोडक्यात रूपरेषा देण्यापूर्वी ग्रंथकारद्वयाची थोडी ओळख करून देणे अगत्याचे आहे. यांपैकी रेने वेलेक हे मूळचे व्हिएन्नाचे. प्राग विद्यापीठात पीएच्. डी. पदवी संपादन केल्यावर १९२७ मध्ये ते अमेरिकेत गेले. त्यांनी प्रिन्स्टन, प्राग, लंडन, आयोवा या विद्यापीठांत इंग्रजीचे अध्यापन केले. पुढे येल विद्यापीठात

स्टार्लिंग प्रोफेसर ऑफ कंपॅरेटिव्ह लिटरेचर हे पद त्यांनी भूषविले. यांची अन्य ग्रंथ-रचना अशी आहे : इमॅन्युएल कांट इन् इंग्लंड (१९३१), द राइज ऑफ इंग्लिश लिटररी हिस्टरी (१९४१), ए हिस्टरी ऑफ मॉडर्न क्रिटिसिझम् १७५०–१९५० (द्विखंडात्मक, १९६६), आणि कन्सेप्टस् ऑफ क्रिटिसिझम (१९६३). यांना ग्युगेनहाइम फेलोशिप दोनदा मिळाली होती. त्यांचे दुसरे सहकारी ऑस्टिन वॉरन हे मूळचे मॅसॅच्युसेटसूचे. आता ते मिशिगनला स्थायिक झालेले आहेत. बॉस्टन आणि आयोवा या विद्यापीठांतील इंग्रजी विभागात काम केल्यावर १९४८ पासून ते मिशिगन विद्यापीठात इंग्रजी विषयाच्या प्राध्यापकपदी आहेत. 'न्यू इंग्लंड क्वार्टर्ली', 'अमेरिकन लिटरेचर' आणि 'अमेरिकन बुकमन' या वाङ्मयीन नियतकालिकांशी त्यांचा घनिष्ठ संबंध होता. १९६० मध्ये त्यांनी ग्युगेनहाइम अवॉर्ड संपादन केले. यांचे अन्य प्रमुख ग्रंथ असे : अलेक्झांडर पोप : ए क्रिटिक अँड ह्यूमनिस्ट (१९२९), दी एल्डर हेन्री जेम्स (१९३४), रिचर्ड क्रॅशॉ : ए स्टडी इन बरोक सेन्सिबिलिटी (१९३८), न्यू इंग्लंड सेंटस् (१९५६), कनेक्शन्स (१९७०). हॉथॉर्न : रिप्रेझेंटेटिव्ह सिलेक्शन्स (१९३४) हे त्यांचे संपादित पुस्तक आहे.

'थिअरी ऑफ लिटरेचर' या ग्रंथाचा आकृतिबंध मला फार आवडला. साहित्यिक व्यासंग, साहित्येतिहास आणि साहित्यसिद्धान्त यांचा समन्वय करून साहित्याचे मूल्यमापन कसे करता येईल, या दिशेने वाटचाल करण्याचा लेखकद्वयाचा प्रयत्न येथे पुष्कळच यशस्वी झालेला आहे. साहित्यविषयक संकल्पनांचा गुंता शक्यतितका सोडविण्याचा प्रयत्न करीत असताना हरेक संकल्पनेची भूतकालीन परंपरा, वर्तमान स्थिती आणि भविष्यकाळातील संभाव्य प्रवास यांचा विचार करण्यात आलेला आहे. चरित्रात्मक, ऐतिहासिक किंवा तत्त्वविचारात्मक पद्धतींच्या व्यासंगापेक्षा प्रत्यक्ष साहित्यालाच अभ्यासाचे लक्ष्यकेंद्र बनविणारी अलीकडची प्रवृत्ती स्वागतार्हच म्हटली पाहिजे; पण ही प्रवृत्ती मूल्यमापन आणि सिद्धान्तन करताना पुष्कळदा बुजत असते. आय. ए. रिचर्डस् यांच्या परीक्षण-प्रात्यक्षिकांनी बरीच मजल मारलेली असली तरी त्यांनी जो मूल्यामूल्यविवेक केलेला आहे, त्याविषयी साशंकताच प्रकट करण्यात आलेली आहे. वेलेक-वॉरन यांनी एकूणच विषयाकडे पाहताना काहीशी वेगळी भूमिका स्वीकारली आहे. साहित्यसमीक्षेच्या सिद्धान्ताला केंद्रीभूत मानून तत्संबंधित प्रश्नांभोवतीचे वातावरण जितके स्वच्छ करता येईल, तितके करण्याचा त्यांनी प्रयत्न केलेला आहे.

साहित्याची प्रकृती आणि प्रयोजन यांच्या चर्चेने ग्रंथाचा प्रारंभ होतो. तदनंतर साहित्यसिद्धान्त, साहित्येतिहास आणि साहित्यसमीक्षा या परस्परावलंबी प्रक्रियांतील भेद विशद केला आहे. सापेक्षतावाद आणि निरपेक्षतावाद हे दोन्ही समीक्षेच्या

संदर्भात चुकीचे असून साहित्येतिहासापासून समीक्षेची फारकत करणे अशक्य आहे. ही गोष्ट आवर्जून मांडण्यात आली आहे. चरित्र, मनोविज्ञान, समाजविज्ञान आणि तत्त्वज्ञान यांचा साहित्याशी असलेला संबंध, तसेच पंचकलांच्या क्षेत्रांतील आंदोलनांचा साम्यसंबंध यांचा विचार बाह्यकेंद्री म्हणून गौण ठरविण्यात आलेला आहे. ‘साहित्यकृतीच्या अस्तित्वाचे स्वरूप’ या समस्येपासून अंतःकेंद्री विचाराला प्रारंभ होतो. साहित्यकृती ही जीवनानुभवातील एक वास्तव सत्य नसते, तशीच ती फरक न होणारी आदर्श वस्तूही नसते, तर ती एक चिन्हांची संरचना असते. त्या संरचनेच्या आकलन-विश्लेषणांच्या पातळ्यांवरून अभ्यास करीत असताना काही प्रमाणके आणि मूल्ये अभ्यासकापाशी असावीच लागतात. श्रुतिसुभगता, लयबद्धता, प्रतिमासृष्टी, शैली, कथात्मक साहित्याचे स्वरूप आणि साहित्यप्रकार यांचे विवेचन झाल्यानंतर या सर्वांचे फलित असे मूल्यमापनविषयक महत्त्वाचे प्रकरण येते. मूल्ये ही साहित्यिक संरचनेत संभाव्यरूपाने अस्तित्वात असतात व अभिरुचीची विशिष्ट यत्ता गाठू शकणाऱ्या रसिकाला चिंतनाद्वारे ती हस्तगत करून घेता येतात असे तेथे मांडण्यात आले आहे. या ग्रंथाचे शेवटचे प्रकरण साहित्येतिहासाच्या खऱ्याखुऱ्या स्वरूपावर प्रकाश टाकण्यासाठी व्यतीत झालेले आहे. असा या ग्रंथाचा आकृतिबंध एकंदरीत खरोखर रेखीव आहे.

ग्रंथातील एकूण प्रतिपादनाला पुष्कळच वस्तुनिष्ठता व अधिकृतता लाभलेली आहे; कारण समस्या कोणतीही असो, तिची छाननी व उकल करीत असताना इंग्रजीच नव्हे, तर अन्य युरोपीय भाषांतील परिस्थितीचे भान राखीत परामर्श घ्यावयाचा, हे या ग्रंथाचे प्रमुख वैशिष्ट्य आहे. साहजिकच संदर्भ आणि तळटीपा पाहून छाती दडपून जाते. ‘दि न्यू ॲंटिकेरिॲनिझम्’ (‘नवा पुराणवस्तुसंशोधकीपणा’) या शीर्षकाखाली या ग्रंथावर एक सणसणीत टीकाही आलेली आहे (**स्क्रूटिनी**, खं. १६, अं. ३, सप्टेंबर १९४९, पृ. २६०–२६४). काही ग्रंथकारांच्या विशेषतः टी. एस्. एलियटच्या मतांची या ग्रंथातील चर्चा, तसेच साहित्यप्रकारांच्या भावी विकासाविषयी प्रकट केलेला आशावाद ही वादग्रस्त ठरली आहेत (**दि टाइम्स लिटररी सप्लिमेंट**, २४ फेब्रु. १९६०, पृ. ११९). कोणतीही ध्रुवात्मक भूमिका न घेता साहित्याची प्रमाणके लवचिक ठेवण्याकडे लेखकद्वयाचा कल आहे. अर्थातच संपूर्णपणे व्यक्तिनिष्ठ वा वस्तुनिष्ठ भूमिकेवरून साहित्याचा विचार करणाऱ्यांना या ग्रंथातील विचारसरणी पटणार नाही. मात्र ग्रंथकारद्वयाचा व्यासंग वादातीत ठरावा. आमच्या विद्यापीठीय व्यासंगाची स्थिती ध्यानात घेता या ग्रंथापासून आपणांस अद्याप बरेच शिकता येण्याजोगे आहे.

अत्यंत कार्यव्याप्त असतानाही डॉ. सुरेंद्र बारलिंगे यांनी निवेदन लिहून दिल्या-

बद्दल तसेच डॉ. बा. ना. कुबेर यांनी अन्य सर्व प्रकारे सहकार्य दिल्याबद्दल मी त्यांचा ऋणी आहे. सुबक मुद्रणासाठी कल्पना मुद्रणालय आणि श्री. चिंतामणी लाटकर यांचाही मी आभारी आहे.

अभ्यासकांनी भाषांतरातील त्रुटी जरूर ध्यानात आणून द्याव्या. द्वितीयावृत्तीचा योग आल्यास सुधारणा करता येतील.

३ मनाली, कॉलेज स्ट्रीट,
आगरबाजार, मुंबई २८

स. गं. मालशे

पहिल्या आवृत्तीची प्रस्तावना

या पुस्तकाचे नाव काय ठेवावे, ही गोष्ट अस्वाभाविकपणेच अवघड होऊन बसली आहे. ' साहित्याचे सिद्धान्त आणि साहित्यिक अध्ययनाची पद्धती ' हे यथोचित ' लघुशीर्षक 'सुद्धा जादा जडजंबाळच ठरावे. एकोणिसाव्या शतकापूर्वी ही अडचण नव्हती. त्या काळच्या रिवाजानुसार विषयानुक्रमदर्शक परिपूर्ण नामाभिधान दिल्याने शीर्षकपृष्ठ संपूर्ण भरून काढता आले असते; फक्त पुस्तकाच्या दर्शनी ' कण्या 'वर ' साहित्य ' असे ठसठशीत मुद्रांकन करावे लागले असते.

ज्याच्याशी निकटसाम्य साधणाऱ्या पुस्तकाची आज उणीव आहे, अशा तऱ्हेचे हे पुस्तक आहे, अशी आमची तरी समजूत आहे. साहित्यिक रसास्वादाच्या प्राथमिक तत्त्वांचा परिचय करून देणारे नवशिक्या तरुणांसाठी लिहिलेले हे काही एखादे पाठ्यपुस्तक नाही; तसेच ते (मॉरिझसंपादित एम्स् अँड मेथड्सप्रमाणे) व्यासंगी संशोधनतंत्रांचे सर्वेक्षण करणारेही नाही. ' काव्यशास्त्र ' व ' अलंकारशास्त्र ' यांच्या संदर्भात (अगदी ॲरिस्टॉटलपासून तो ब्लेअर, कॅम्बेल व कॅमेसपर्यंत) काही एक परंपरेचे सातत्य त्यात राखण्यात आलेले आहे; शिवाय त्यात ललित साहित्याचे प्रकार आणि साहित्यसमीक्षा यांची मूलतत्त्वे सांगणाऱ्या पुस्तकांची वा शैलीविज्ञानाची पद्धतशीर मांडणी केलेली आहे, असा दावा करता येण्यासारखा आहे; परंतु ' काव्यशास्त्र ' (किंवा साहित्यसिद्धान्त) व ' समीक्षा ' (साहित्याचे मूल्यमापन) यांचा ' व्यासंगा 'शी (' संशोधना 'शी) व साहित्यिक ' इतिहासा 'शी (सिद्धान्त आणि समीक्षा यांच्या ' स्थितिशीलते 'ला विरोधी असणारी साहित्याची ' गतिशीलता ') समन्वय करण्याचा हेतू आम्ही बाळगला आहे. वॉल्झेलकृत Gehalt und Gestalt किंवा ज्यूलियस

पीटरसन्कृत Die Wissenschaft von der Dichtung किंवा तॉमॉशेव्हस्कीकृत **लिटररी थिअरी** या जर्मन व रशियन ग्रंथांच्या थोडाफार जवळ जाणारा असा हा प्रयत्न आहे. मात्र जर्मनमंडळीहून आमची काही वेगळीक आहे. ती अशी की, इतरांची आलोकतारतम्ये (perspectives) विचारार्थ घेऊनसुद्धा ती सहीसही उतरून घेण्याचे टाळून स्वतःच्या विशिष्ट भूमिकेवरून लेखन केलेले आहे. तॉमॉशेव्हस्कीपेक्षा आमचा वेगळेपणा म्हणजे छंदःशास्त्रादी विषयांसंबंधीचे प्राथमिक स्वरूपाचे पाठ देण्याचे दायित्व आम्ही पत्करलेले नाही, जर्मनांप्रमाणे आम्ही सर्वसंग्रहवादी नाही की रशियनांप्रमाणे तत्त्वाभिनिवेशीही नाही.

पूर्वीचे अमेरिकी व्यासंगाचे मानदंड ध्यानात घेतल्यास आमचा हा प्रयत्न निव्वळ भपकेबाजच नव्हे, तर काहीसा ' अपंडिती 'ही वाटण्याजोगा आहे. साहित्यिक अध्ययनाच्या मूळ गृहीतकृत्यांचीच मांडणी करण्याचा हा प्रयत्न आहे (–की जो करीत असता कोणालाही ' वस्तुस्थिती 'पलीकडे जाणे भागच असते–) व त्याहीपेक्षा संशोधनक्षेत्रातील नितांत वैशिष्ट्यपूर्ण फलितांचे मूल्यांकन व सर्वेक्षण करण्याचा हा प्रयत्न लहान तोंडी मोठा घास घेणारा म्हणावा लागेल. हरेक खास अशा क्षेत्रातील विशेषज्ञतेचा आम्ही घेतलेला आढावा त्या त्या क्षेत्रातील विशेषज्ञ व्यक्तीला असमाधानकारक वाटणे अटळ आहे. पण सूक्ष्म वारकाव्यांची परिपूर्णता साधण्याचे उद्दिष्ट आम्ही बाळगलेले नाही; उद्धृत केली गेलेली उदाहरणे ही उदाहरणेच आहेत; ' प्रत्यंतर पुरावे ' नव्हेत; संदर्भसूचीसुद्धा ' निवडक 'च आहे. उपस्थित होत गेलेल्या यच्चयावत् प्रश्नांची उत्तरे देण्याची जोखीम आम्ही पत्करलेली नाही. आपल्या व्यासंगात आंतरराष्ट्रीय दृष्टिकोण स्वीकारणे, यथोचित प्रश्न उपस्थित करणे आणि अध्ययनपद्धतीसाठी एक साधनव्यूह (organon) पुरविणे या गोष्टी, आमच्या तसेच इतरांच्या दृष्टीनेही, केंद्रवर्ती महत्त्वाच्या व उपयुक्त आहेत, असा आम्ही निर्णय घेतलेला आहे.

प्रस्तुत लेखकद्वयाची आयोवा विद्यापीठात १९३९ मध्ये जेव्हा पहिली भेट घडून आली, तेव्हाच साहित्याचे सिद्धान्त आणि त्याच्या अभ्यासपद्धती यांविषयी उभयतांमध्ये पुष्कळच एकमत आहे, हे कळून चुकले.

उभय लेखकांची पार्श्वभूमी आणि शैक्षणिक परंपरा भिन्न असली, तरी दोघांनीही विषयविकासाचा आकृतिबंध समान राखला आहे. ' ऐतिहासिक संशोधन आणि वैचारिक इतिहास ' या शाखांतील कार्यक्षेत्रामधून वाटचाल करता करता साहित्याध्ययन हे निव्वळ साहित्यिक भूमिकेवरूनच झाले पाहिजे, या विचारावर आम्ही स्थिरावलो. ' व्यासंग ' आणि ' समीक्षा ' ही परस्परांशी मिळतीजुळतीच असतात; अर्थात् ' समकालीन ' साहित्य आणि भूतकालीन साहित्य असा भेद करणे आम्ही उभयतांनी

अग्राह्य ठरविले.

नॉर्मन फोर्स्टर यांच्या प्रेरणेने आणि खुद्द त्यांच्या संपादकत्वाखाली काही साहित्यिकांच्या सहकार्याने 'लिटररी स्कॉलरशिप' नामक ग्रंथ १९४१ साली काढण्यात आला होता. त्यासाठी 'इतिहास' आणि 'समीक्षा' या विषयांवर आम्ही दोन प्रकरणे लिहून दिली होती, तेव्हा त्या प्रकरणांचे बरेच श्रेय संपादकीय कल्पनेला आणि उत्तेजनाला द्यायला हवे, याची जाणीव आम्हा उभयतांना आहे; म्हणूनच प्रस्तुत पुस्तक त्या संपादकांना (–संपादकांच्या स्वतःच्या सिद्धान्ताविषयी अपसमज होण्यासारखा नसेल तर–) आम्ही अर्पण करू इच्छितो.

प्रत्येकाच्या चालू कुतूहलविषयाचे भान ठेवून प्रस्तुत पुस्तकातील प्रकरणांची विभागणी करण्यात आली आहे. १ ते २, ४ ते ७, ९ ते १४ या प्रकरणांचे दायित्व श्री. वेलेक यांचे असून ३, ८ व १५ ते १८ या प्रकरणांचे श्री. वॉरन यांचे आहे. तरीसुद्धा हा एकूण ग्रंथ म्हणजे एकमत घडून आलेल्या लेखकांच्या परस्परसहकार्यातून सिद्ध झालेल्या उपक्रमाचे एक खरेखुरे उदाहरण आहे. परिभाषा, एकूण सूर आणि महत्त्वनिर्देश या गोष्टींबाबत लेखकद्वयात मतभेद जरूर असले, तरी त्यांच्यात ज्या मोठ्या प्रमाणावर एकमत झालेले आहे, त्यामुळे सदर मतभेदांची भरपाई होईल, असा भरंवसा आहे.

ज्यांच्या साहाय्यावाचून ह्या ग्रंथाचा उपक्रम सिद्धीस गेला नसता, त्या डॉ. स्टीवन्स यांचे व रॉकफेलर फाउंडेशनच्या मानव्यविद्याविभागाचे आभार मानणे अवश्य आहे. तसेच आयोवा विद्यापीठाचे अध्यक्ष, डीन्स व विभागप्रमुख यांनी केलेल्या मदतीबद्दल व सढळपणे दिलेल्या फुरसतीबद्दल, आर. पी. ब्लॅकमर आणि जे. सी. रँझम यांनी दिलेल्या उत्तेजनाबद्दल, शिवाय वॉलेस फाउली, रोमान याकोबसन, जॉन मॅक्‌गालियार्ड, जॉन पी. होप् व रॉबर्ट पेन वॉरन यांनी काही प्रकरणे वाचून पाहिल्याबद्दल त्यांचे आभार मानीत आहोत. ग्रंथाची रचना झाली, त्या संबंध कालावधीत कु. अॅलिसन व्हाईट यांनी अगदी वाहून घेतल्यासारखी जी आपुलकीने मदत केली, तीबद्दल त्यांचेही आभार.

लेखकांच्या पूर्वीच्या लेखनापैकी काही भाग या पुस्तकात अंतर्भूत करण्याची परवानगी त्या त्या संपादकांनी व प्रकाशकांनी उदार मनाने दिली, त्याबद्दल त्यांचा कृतज्ञतापूर्वक उल्लेख करणे लेखकद्वयाचे कर्तव्यच ठरते : लुइसियाना युनिव्हर्सिटी प्रेस, व सदर्न रिव्ह्यूचे माजी संपादक क्लिॲंथ ब्रुक्स् ('मोड् ऑफ एक्झिस्टन्स् ऑफ द लिटररी वर्क'साठी); नॉर्थ कॅरोलिना प्रकाशनगृह (फोर्स्टरसंपादित **लिटररी स्कॉलरशिप**, १९४१, या ग्रंथातील 'लिटररी हिस्ट्री' या लेखातील भागासाठी); कोलंबिया विद्यापीठ प्रेस (**इंग्लिश इन्स्टिट्यूट ॲनल्स**, १९४०,

१९४१ यांमध्ये आलेल्या ‘ पीरिअडस् अँड मुव्हमेंटस् इन लिटररी हिस्ट्री ’ व ‘ पॅरललिझम बिट्वीन लिटरेचर अँड दि आर्टस् ’ यांमधील परिच्छेदांसाठी), फिलॉसॉफिकल लायब्ररी (निकरबोकरसंपादित **ट्वेन्टिएथ् सेंचरी इंग्लिश** १९४६ यांमधील ‘ रिव्होल्ट् अगेन्स्ट् पॉझिटिव्हिझम् ’ व ‘ लिटरेचर अँड सोसायटी ’ या लेखांतील परिच्छेदांसाठी).

न्यू हॅवन, १ मे १९४८

रेने वेलेक
ऑस्टिन वॉरन

शुद्धिपत्र

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
४२	५	ज्या	त्या
५०	८	कालक्रमनिश्चिती,	कालक्रमनिश्चिती, अधिकृतता,
६१	३२	मेल्डन	मेलोन
६७	५	शिक्का मारला	शिक्का न मारता
८५	१५	प्रतिमेचा	प्रतिमेचा
०२	८	होत आहे.	होत आहे.[१५]
०७	१८	(हेगेलच्या...)	(त्याच्या हेगेलच्या...)
१६	१०	वेद्याएव्ह	वेर्द्याएव्ह
२०	२८	व्हेलाथक्वेथ	व्हेलाज्क्वेथ
२२	२१	तज्ञानातली	तत्त्वज्ञानातली
३३	१९	परंपरा अतिप्राचीन	परंपरा अभिजातसिद्धान्ताचा व अपेलिससारख्या चित्रकारांचा वारंवार संदर्भ देत असल्या तसेच अतिप्राचीन—
५५	१८	स्टाउस	स्ट्राउस
६२	३२	निर्णयांचा लोंढा	निर्णयांचा मूल्यविहीन लोंढा
७५	२८	पो कवीच्या	पोप कवीच्या

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
१९२	२२	ग्रीन	पील, ग्रीन
२११	२६	प्रकटते,[२८]	प्रकटते.[२७]
२१४	१७	हॉकिन्स्	हॉस्किन्स्
२१८	२	होतात.	होतात. बर्न्स म्हणतो—
२३३ इ.	तलशीर्षक	कथानक	कथात्मक
२४१	१०	(Mórchen)	(Márchen)
२४४	८	येईल.	येईल.[२१]
२४७	२१	व्हॅनिटी फोअर	व्हॅनिटी फेअर
२५१	१२	नाटकाचे नेमके विषय	नाट्याचे व भावकवि
२५३	९	एमर्सनने	एम्सनने
२५४	२०	अकिन	अर्स्किन
२५५	२३	टॉमन्स्	टॉमस्
२५७	१२	जॉल्सन	जॉन्सन
२८४	१४	कोटहोप	कोर्टहोप
२६५	११	गोस्टस्	घोस्टस्
२८५	१७	एल्टन	एल्टनची
२९२	३०	कुर्त्सीयस्	कुर्तियस्

अनुक्रमणिका

भाग ४ था – साहित्याचे अंतःकेंद्री अध्ययन

भाग १ ला

व्याख्या आणि व्यवच्छेद

एक /

साहित्य आणि साहित्याभ्यास

साहित्य आणि साहित्याभ्यास यांमध्ये प्रथम आपण भेद करणे अवश्य आहे. ही दोन्ही कार्ये भिन्न आहेत : एक सर्जनशील आहे तर दुसऱ्याला नेमके विज्ञान म्हणून संबोधत आले नाही, तरी त्याला ज्ञानाचा वा ज्ञानार्जनाचा एक प्रकार म्हणता येईल. हा भेद पुसून टाकण्याचे प्रयत्न, अर्थातच, झालेले आहेत. उदा० स्वतः साहित्य लिहिलेले असल्याशिवाय साहित्य समजणे शक्य नाही, स्वतः हिरॉइक कप्लेट वृत्तामधील पद्यरचना केलेली असल्याशिवाय पोपचा किंवा स्वतः निर्यमक पद्यातील नाटक रचल्याखेरीज एलिझाबेथकालीन नाटकांचा अभ्यास करता येणे अशक्य आहे, असे प्रतिपादन करण्यात आलेले आहे.[1] परंतु साहित्यसर्जनाचा प्रत्यक्ष अनुभव साहित्याभ्यासात लाभकारक ठरणारा असला, तरी साहित्याभ्यासकाचे कार्य संपूर्णतया भिन्न आहे. त्याला साहित्याचा आपला अनुभव बौद्धिक भाषेत ग्रथित करता आला पाहिजे, तो एका संगतवार योजनेत बसविता यावयास पाहिजे व ज्ञानरूप पावण्यासाठी ती योजना तर्कशुद्धही असावयास पाहिजे. साहित्याभ्यासकाच्या अभ्यासाची विषयवस्तू तर्कशून्य किंवा निदान अतार्किक घटनांनी भरलेली असेल, हे खरे; पण म्हणूनच चित्रकलेच्या एखाद्या इतिहासकाराहून, संगीतशास्त्रज्ञाहून किंवा, तसे म्हटले तर, एखाद्या समाजशास्त्रज्ञाहून वा शारीरशास्त्रज्ञाहूनही त्याची परिस्थिती फारशी भिन्न असत नाही.

साहित्य व साहित्याभ्यास यांमधील नाते अशा स्वरूपाचे मानल्यामुळे साहजिकच बिकट समस्या उभ्या केल्या जात असतात व मग त्यावर सुचविलेले तोडगेही विविध तऱ्हेचे असतात. काही सिद्धान्तकार साहित्याभ्यास ज्ञानरूप असतो, ही गोष्टच सरळ नाकारतील व ते ‘ द्वितीय सर्जन ’ असल्याची भलावणी करतील. परंतु पेटरकृत मोनालिसाचे वर्णन किंवा सायमंडस वा सायमन्स् याचे अत्यलंकृत उतारे यांवरून त्यातला वायफळपणा आपल्यापैकी बहुतेकांना

सध्या कळून चुकलेला आहे. ‘ सर्जनशील समीक्षा ’ ही प्रायः अनावश्यक द्विरुक्ती किंवा फार तर, एका कलाकृतीचे दुसरीत केलेले रूपांतर व तेही बहुधा निकृष्ट रूपांतरच ठरत असते. साहित्य आणि साहित्याभ्यास यांत आपण जे भेद करीत असतो, त्यांवरून काही अन्य सिद्धान्तकार जरा वेगळे—काहीसे संशयवादी निष्कर्ष काढीत असतात. त्यांच्या मते साहित्याचा ‘ अभ्यास ’च मुळात शक्य नसतो; आपण फक्त ते वाचू शकतो, त्यात रमू शकतो वा त्याचा रसास्वाद घेऊ शकतो. त्याउपर साहित्या‘ संबंधी ’ सर्व तऱ्हेची माहिती गोळा करणे एवढेच काय ते आपल्या हाती उरते. प्रत्यक्षात असा हा संशयवाद, आपली कल्पना असते, तिच्याहून अधिक प्रमाणात फैलावलेला दिसून येईल. परिस्थितिजन्य ‘ तथ्या ’-वर भर देणे व त्यापलीकडे जाणाऱ्या सर्व प्रयत्नांविषयी तुच्छताबुद्धी बाळगणे यांतच त्याचे प्रत्यक्ष पर्यवसान होत असते. रसास्वाद, अभिरुची, उत्साह या गोष्टी खाजगी छंदाकडे सोपविल्या जातात. जणू काही या गोष्टी म्हणजे सखोल व्यासंगाच्या व्रतातून करून घेतलेली अपरिहार्य आणि तरीही निंद्य, अशी पळवाटच समजावयाची ! परंतु ‘ व्यासंग ’ आणि ‘ आस्वाद ’ या उभयतांत द्वैत मानले, तर खऱ्याखुऱ्या साहित्याभ्यासाला वावच राहात नाही—असा साहित्याभ्यास एकाच वेळी ‘ साहित्यिक ’ आणि ‘ पद्धतशीर ’ही असतो.

प्रश्न असा आहे की, कलेविषयी व विशेषतः साहित्यकलेविषयी बौद्धिक दृष्ट्या कशा प्रकारे विचार करता येणे शक्य आहे ? ही गोष्ट आधी शक्य आहे का ? असल्यास कशी ? याचे एक उत्तर असे की, प्राकृतिक विज्ञानांनी विकसित केलेल्या पद्धतींच्या साहाय्याने, हे करणे शक्य आहे; फक्त त्या पद्धती साहित्याभ्यासाच्या क्षेत्रात स्थानांतरित करून घेतल्या म्हणजे झाले. अशा स्थानांतरित होणाऱ्या विविध अभ्यासपद्धतींमध्ये भेद दाखवून देणे शक्य आहे. त्यांतली एक पद्धत म्हणजे वस्तुनिष्ठता, व्यक्तिनिरपेक्षता व निश्चितता या सर्वसामान्य वैज्ञानिक उद्दिष्टांची बरोबरी करण्याचा प्रयत्न करणे. हा प्रयत्न एकंदरीत निरपेक्ष तथ्यांच्या संकल-नाचा पाठपुरावा करणारा असतो. दुसरी पद्धत म्हणजे कारणरूप असणाऱ्या पूर्वघटनांच्या तसेच मूळ व कूळ यांच्या अध्ययनाच्या बळावर प्राकृतिक विज्ञानांच्या पद्धतीचे अनुकरण करणे. या ‘ जननलक्ष्यी शोधपद्धती ’नुसार प्रत्यक्षतः घडते, ते हे की, कालक्रमाधारे प्रस्थापित होण्याजोग्या शक्य त्या त्या संबंधांचा माग काढण्याचे समर्थन केले जाते, वैज्ञानिक कार्य-कारणभाव अगदी काटेकोरपणे लावला जातो व तदनुसार आर्थिक, सामाजिक व राजकीय परिस्थितीच काय ती कारणीभूत ठरवून ऐतिहासिक घटनांचा उलगडा केला जातो. आणखी एक प्रकार म्हणजे सांख्यिकी कोष्टके, नकाशे व आलेख यांसारख्या वैज्ञानिक क्षेत्रास उचित असलेल्या संख्यात्मक पद्धती साहित्यक्षेत्रात आणणे, व शेवटचा प्रकार म्हणजे साहित्याच्या विकासाचा माग काढण्यासाठी जीवशास्त्रीय संकल्पना लागू करण्याचा प्रयत्न करणे.[२]

पद्धतींचे हे स्थानांतर मूलतः ज्या अपेक्षा बाळगून करण्यात आले, त्या एकंदरीत सफल झालेल्या नाहीत, ही गोष्ट आज बहुतेकांस कळून चुकलेली आहे. परंतु या वैज्ञानिक हस्त-

क्षेपाच्या समर्थकांपैकी बहुतेक मंडळींनी आपले अपयश मान्य केलेले असून ते एक तर संशयवादी तरी बनलेले आहेत किंवा वैज्ञानिक पद्धतीच्या भविष्यकालीन यशस्वितेच्या भ्रमात तरी ते मश्गुल आहेत. मज्जाविज्ञानातील भावी विजय हीच साऱ्या साहित्यिक समस्यांच्या उलगड्यांची हमी ठरणार आहे, असा हवाला आय. ए. रिचर्डस् देत असे,[३] तो याच मासल्याचा होय.

साहित्याभ्यासात प्राकृतिक विज्ञानाचा फार मोठ्या प्रमाणावर उपयोग केल्यास जे प्रश्न उद्‌भवतात, त्यांपैकी काही प्रश्नांकडे आपणास पुन्हा एकदा वळावे लागणारच आहे. त्या प्रश्नांची सहजासहजी वासलात लावता येणार नाही. तसेच या दोन्ही पद्धती एकमेकींशी भिडाव्या वा एकीने दुसरीची कक्षा व्यापावी, असे क्षेत्र फार मोठे आहे, यातही शंका नाही. निगमन व विगमन, विश्लेषण, संश्लेषण व तुलना या अशा मूलभूत पद्धती आहेत की, त्या सर्व प्रकारच्या व्यवस्थेशीर ज्ञानाला सर्वसाधारणतः लागू पडत असतात. तरीसुद्धा आणखी एक स्वयमेव श्रेयस्कर ठरणारा मार्ग आहे. साहित्याभ्यासाच्या स्वतःच्या म्हणून काही यथोचित पद्धती आहेत आणि त्या काही सर्रास प्राकृतिक विज्ञानाच्या क्षेत्रातील ठराव्यात अशा नाहीत, तरीसुद्धा या साहित्यविषयक पद्धती बौद्धिकच आहेत. सत्याविषयी एकदम संकुचित संकल्पना केली, तरच मानव्यविद्येच्या सिद्धींना ज्ञानाच्या जगाच्या कक्षेतून वगळता येणे शक्य आहे. अन्यथा आधुनिक विज्ञानाचा विकास होण्यापूर्वी किती तरी अगोदरच्या काळात तत्त्वज्ञान, इतिहास, न्यायशास्त्र, धर्मशास्त्र, फार काय भाषाविज्ञान यांनी आपापल्या यथोचित अभ्यासपद्धती सिद्ध केलेल्या आहेत. आधुनिक भौतिक शास्त्रांच्या सैद्धान्तिक व व्यावहारिक यशामुळे त्यांची ही कामगिरी झाकाळली गेली असली, तरीसुद्धा त्या सप्रमाण व स्थायी स्वरूपाच्या पद्धती आहेत. काही वेळा थोडी मुरड घालून त्यांना पुन्हा उजाळा देणे व त्यांची पुनर्स्थापना करणे सहज शक्य असते. प्राकृतिक विज्ञाने व मानव्यविद्या यांच्या अभ्यासपद्धती व उद्दिष्टे भिन्न आहेत, याचे भान राखले म्हणजे झाले.

आता हा भिन्नपणा नेमका कसा स्पष्ट करायचा, ही एक जटिल समस्या आहे. सन १८८३ इतक्या जुन्या काळी विल्हेल्म डिल्थी याने प्राकृतिक विज्ञानाच्या पद्धती व इतिहासाच्या पद्धती यांमधील भेद हा अनुक्रमे स्पष्टीकरण व समाकलन यांतील भेद आहे, असे साम्य-भेदात्मक संज्ञांच्या द्वारे दाखवून दिले होते[४] डिल्थीच्या मते वैज्ञानिक हा एखाद्या घटनेला कारणीभूत झालेल्या पूर्वघटितांच्या परिभाषेत त्या घटनेचा कार्यकारणभाव लावतो, तर इतिहासकार तिचा अर्थ समजून घेण्याचा प्रयत्न करीत असतो. अर्थ समजून घेण्याची ही प्रक्रिया अपरिहार्यपणे व्यक्तिगत स्वरूपाचीच केवळ नव्हे, तर आत्मनिष्ठ स्वरूपाची असते. तदनंतर एका वर्षाने तत्त्वज्ञानाचा सुप्रसिद्ध इतिहासकार विल्हेल्म विंडेलबांड यानेही ऐतिहासिक विज्ञानांनी प्राकृतिक विज्ञानांचे अनुकरण करावे, या भूमिकेवर जोरदार हल्ला चढविला होता.[५] प्राकृतिक वैज्ञानिकांचे उद्दिष्ट सर्वसामान्य नियम प्रस्थापित करण्याचे असते, तर

इतिहासकाराचा प्रयत्न अनन्यसाधारण व पुनरुक्त न होणारे तथ्य जाणून घेण्याचा असतो. हैन्रिक रिकर्ट याने सर्वसामान्यीकरण व विशेषीकरण यांमध्ये फारसा भेद न करता प्राकृतिक विज्ञाने व सांस्कृतिक विज्ञाने यांच्या पद्धतींतील भेदकरेषा दाखवून याच मताचे जसे सविस्तर विवरण केले आहे, तसेच त्याला काहीशी मुरडही घातली आहे.[६] त्याच्या मते सांस्कृतिक विज्ञाने समूर्त व व्यक्तिनिष्ठ गोष्टींत रस घेतात. व्यक्तींचा शोध घेणे शक्य असते; मात्र काही एका मूल्ययोजनेच्या संदर्भातच व्यक्तींना समजून घेता येते आणि मूल्ययोजना हे तर संस्कृतीचे दुसरे नावच होय. फ्रान्समध्ये ए. डी. झेनोपॉल याने प्राकृतिक विज्ञाने ‘ पुनरावृत्त होणाऱ्या तथ्यांत ’ व्यग्र असतात, तर इतिहास ‘ अनुक्रमाने घडत आलेल्या तथ्यांत ’ व्यग्र असतो, असा भेद केलेला आहे. इटलीमध्ये बेनेदेत्तो क्रोचेने आपले समग्र तत्त्वज्ञानच प्राकृतिक विज्ञानाहून पूर्णपणे भिन्न अशा ऐतिहासिक पद्धतीच्या पायावर उभे केलेले आहे.[७]

या प्रश्नांच्या सांगोपांग विवेचनासाठी विज्ञानाचे वर्गीकरण, इतिहासाचे तत्त्वज्ञान व ज्ञान-संपादनाचे सिद्धान्त यांसारख्या समस्यांबाबत निर्णय घ्यावे लागतील.[८] तरीसुद्धा साहित्याच्या अभ्यासकाला एका खऱ्याखुऱ्या समस्येला तोंड द्यावे लागत असते, ही गोष्ट काही प्रत्यक्ष उदाहरणावरून तरी सूचित होण्यासारखी आहे. आपण शेक्सपियरचा अभ्यास का करतो ? अन्य लेखक आणि शेक्सपियर यांच्यातील समान गोष्टींसाठी काही आपण त्याच्या अभ्यासात मूलतः रस घेत नाही, हे उघड आहे. कारण तसे असते तर त्याच्यासारख्या इतर कोणाचाही अभ्यास करून आपले चालले असते. सर्व इंग्रज लोकांत, सर्व पुनरुज्जीवनकालीन व्यक्तींत, सर्व एलिझाबेथकालीन माणसांत, सर्व कवींत, सर्व नाटककारांत, किंबहुना सर्व एलिझाबेथकालीन नाटककारांतही आपणास रस नसतो. कारण तसे असते तर डेकर व हेवूड यांचा अभ्यास करूनही आपले काम भागले असते. शेक्सपियरचे खास असे वैशिष्ट्य कोणते, शेक्सपियर हा शेक्सपियर कोणत्या गोष्टीमुळे झाला, याचा उलगडा आपणास हवा असतो. आणि ही समस्या व्यक्तिविशिष्टतेची व मूल्यांची आहे, हे तर स्पष्टच आहे. विशिष्ट कालखंड, आंदोलने, राष्ट्रीय साहित्य यांसारख्या साहित्यविषयक समष्टीविषयी साहित्याभ्यासक जो रस घेतो, तो त्या त्या समष्टींच्या स्वभाववैशिष्ट्यांमुळे व गुणवैशिष्ट्यांमुळे त्या त्या समष्टीला जी व्यक्तिविशिष्टता लाभलेली असते, तीसाठीच होय.

व्यक्तिविशिष्टतेच्या या दाव्याचा पाठपुरावा आणखीही एका युक्तिवादाने करता येणे शक्य आहे. साहित्यासंबंधी कसलेही सर्वसाधारण नियम शोधण्याचे प्रयत्न सदैव अयशस्वीच ठरत आलेले आहेत. भावना व बुद्धी या दोन ध्रुवांमध्ये इंग्रजी राष्ट्रीय मनाच्या लयीची आंदोलने चालू असतात, हा इंग्रजी साहित्याविषयीचा लुई काझामियाँचा तथाकथित सिद्धान्त (जसजसे आपण आजच्या युगाकडे येऊ लागतो, तसतशी ही आंदोलने अधिकाधिक गती घेऊ लागतात, या आग्रही पुस्तीसह) एक तर नगण्य आहे; किंवा खोटा तरी आहे. व्हिक्टोरियन युगाला लावू लागलो की तो सपशेल कोलमडतो.[९] यातले बहुतेक ‘ नियम ’ म्हणजे

क्रिया व प्रतिक्रिया, परंपरा व बंडखोरी अशासारख्या मनोवैज्ञानिक नित्यस्वरूपाच्या प्रक्रियाच असतात. ते संशयातीत असले, तरी साहित्यिक प्रक्रियांसंबंधी खरेखुरे लक्षणीय ठरेल, असे काहीही सांगू शकत नाहीत. वीज व उष्णता, गुरुत्वाकर्षण व प्रकाश यांच्यामध्ये सुसूत्रता आणणारा काही एक सर्वसामान्य सिद्धान्त मांडून दाखविण्यात भौतिक विज्ञानाला जरी पराकोटीचा विजय मिळवता आल्यासारखे वाटत असले, तरी साहित्याभ्यासाच्या उद्दिष्टपूर्तीच्या दृष्टीने कसलाही सर्वसामान्य नियम गृहीत धरून चालता येणार नाही. जितके अधिक सर्व-सामान्य तितके ते अधिक अमूर्त आणि म्हणून अधिक पोकळ असते; उलट कलाकृती जितकी अधिक समूर्त तितकी आपल्या पकडीतून निसटणारी असते.

एवंच, आपल्या समस्येवर टोकाचे दोन तोडगे आहेत. पहिला तोडगा प्राकृतिक विज्ञानांच्या प्रतिष्ठेमुळे चलनी झालेला असून तो वैज्ञानिक व ऐतिहासिक पद्धतीशी एकरूप असल्याने केवळ तथ्यांची जमवाजमव किंवा अति-सर्वसामान्य ऐतिहासिक ' नियमां 'ची प्रस्थापना यामध्येच पर्यवसान पावतो. दुसरा तोडगा साहित्यिक व्यासंग वैज्ञानिक आहे, हेच नाकारतो व साहित्याचा ' समज ' व्यक्तिगत स्वरूपाचा मानून त्याची केवळ ' व्यक्तिनिष्ठता 'च नव्हे, तर हरएक साहित्यकृतीचे ' अनन्यसाधारणत्व ' ठासून मांडतो. परंतु या विज्ञानविरोधी तोडग्याच्या अतिरेकी मांडणीमध्येही अंगभूत धोके आहेतच. व्यक्तिगत ' अंतःप्रज्ञे 'ची परि-णती केवळ भावुक ' रसास्वादा 'त म्हणजे संपूर्ण आत्मनिष्ठतेतही होऊ शकते. हरएक कला-कृतीच्या ' विशिष्टते 'वर व ' अनन्यसाधारणत्वा ' वर भर देणे हे सवंग सर्वसामान्य सिद्धान्त काढण्याविरुद्ध पथ्यकर असा उतारा ठरत असले, तरी त्यामुळेच कोणतीही कलाकृती पूर्णपणे ' अनन्यसाधारण ' असत नाही, या सत्याकडे सर्वस्वी दुर्लक्ष होते, कारण कलाकृती तशी असेल तर तिचे आकलनच अशक्य होऊन बसेल. हॅम्लेट हे एकमेवच असते किंवा जॉइस किल्मरची ' ट्रीज ' ही कवितासुद्धा एकमेवच असते, हे अर्थातच सत्य आहे; पण मग एखादी घाणीची राससुद्धा ' अनन्यसाधारण 'च असते, तिचे आकारमान, तिची अवस्था, तिच्यातील रासायनिक मिश्रणे यांची हुबेहुब प्रतिकृती अशक्यच असते. शिवाय हरएक कलाकृतीत योजलेले सर्व शब्द हे, त्यांच्या मूलप्रकृतीनुसारच मुळी ' सर्वसामान्य ' असतात, विशिष्ट नसतात. काव्य हे अधिक सार्वत्रिक व म्हणून इतिहासापेक्षा अधिक तात्त्विक असते, इतिहास फक्त विशिष्टाशीच संबंधित असतो, असे ॲरिस्टॉटलने मांडले किंवा कवीने ' ट्युलिप फुलाच्या रेषा मोजू नयेत ' असे डॉ. जॉन्सनने बजावले, तेव्हापासूनच साहित्यातील ' सार्व-त्रिकता ' व ' विशिष्टता ' यांचे द्वंद्व चालत आलेले आहे. रोमँटिक संप्रदायी लोक व बहुतेक आधुनिक समीक्षक काव्याची विशिष्टता, त्याचा ' पोत ', त्याची समूर्तता यांवर भर देण्याच्या बाबतीत कधीच कसूर करीत नाहीत.[१०] परंतु हरएक साहित्यकृती ही सार्वत्रिक नि विशिष्ट म्हणजे उभयविध असते, हे मान्यच केले पाहिजे किंवा अधिक नेमके सांगायचे तर ती जशी व्यक्ति-विशिष्ट असते, तशीच सर्वसामान्यही असते, असेही बहुधा म्हणता येईल. आमूलाग्र विशिष्टता

व अनन्यसाधारणता ही व्यक्तिविशिष्टतेहून भिन्न असते, हे दाखवून देणे शक्य आहे." हरएक मानवामध्ये समग्र मानवजातीचे म्हणून किंवा त्याचे लिंग, जात, राष्ट्र, वर्ग, व्यवसाय इत्यादिकांचे म्हणून, काही विशिष्ट गुण असतात आणि त्या त्या समष्टीमध्येही तो सहभागी असतो. तीच गोष्ट साहित्यकृतीची असते, तिला व्यक्तिगत गुणवैशिष्ट्ये असतात, तद्वतच ती कृती आणि इतर साहित्यकृती यांत समान गुणविशेष असतात. एलिझाबेथकालीन नाटके, सर्व नाटके, सर्वसाहित्य, समग्र कला असे कलाकृतींचे सामान्यीकरण आपण करू शकतो. साहित्यकृती, कर्ता, कालखंड, राष्ट्रीय साहित्य यांची जी व्यक्तिविशिष्टता असते, तिचे स्वरूप ठरविण्याचा प्रयत्न साहित्यसमीक्षा व साहित्येतिहास ही दोन्हीही करीत असतात. परंतु हे स्वरूप ठरविणे, हे केवळ सार्वत्रिक परिभाषेद्वारे, म्हणजेच एखाद्या साहित्यसिद्धान्ताच्या पायावरच करता येणे शक्य आहे. साहित्यसिद्धान्त, अभ्यासपद्धतीची एक योजना ही साहित्याच्या व्यासंगाची आज तातडीची गरज आहे.

हे ध्येय समोर ठेवल्याने सहानुभूतिपूर्वक आकलन व आस्वादन यांचे महत्त्व मुळीच कमी होत नाही. आपल्या ज्ञानाच्या व म्हणून साहित्यचिंतनाच्या पूर्वतयारीच्याच मुळी त्या शर्ती आहेत. मात्र त्या केवळ पूर्वतयारीच्या शर्ती आहेत. वाचनाची कला साहित्याभ्यासकाला कितीही अपरिहार्य असली, तरी साहित्याभ्यास फक्त वाचनकलेच्या वाढीसाठी उपयुक्त असतो असे म्हणणे, म्हणजे सुसंघटित ज्ञानसंपादनाच्या ध्येयाविषयी गैरसमज करून घेण्यासारखे आहे. 'वाचन' ही संज्ञा समीक्षायुक्त आकलन व संवेदनशीलता यांचा अंतर्भाव होण्याइतकी व्यापकपणे उपयोजिली जात असली, तरी वाचनकलेचे ध्येय हे शुद्ध व्यक्तिगत संस्कारांसाठी उपयुक्त ठरणारे आहे. त्याही स्वरूपात हे ध्येय स्पृहणीय असून विस्तृत प्रमाणावर पसरलेल्या साहित्यिक संस्कृतीचा पाया म्हणून त्याचा उपयोग होत असतो. मात्र वैयक्तिकतेच्या पलीकडची परंपरा किंवा ज्ञानाचे, आंतरदृष्टीचे व मूल्यांकनांचे एक विकसनशील संचित म्हणून 'साहित्यिक व्यासंगा'ची जी संकल्पना आहे, तिची जागा वाचनकला घेऊ शकणार नाही.

■

दोन /

साहित्याची प्रकृती

सर्वप्रथम आपणांसमोर प्रश्न उभा राहतो, तो हा की, साहित्याच्या व्यासंगाची विषय-वस्तू कोणती ? साहित्य कशाला म्हणावे नि कशाला म्हणू नये ? साहित्याची प्रकृती कोणती ? प्रश्न अगदी साधे वाटतात; पण त्यांची उत्तरे निःसंदिग्धपणे क्वचितच दिली गेलेली आहेत.

जे जे मुद्रित झालेले आहे, त्याला त्याला 'साहित्य' म्हणणे, ही साहित्याच्या व्याख्येची एक तऱ्हा झाली. मग आपण 'चौदाव्या शतकातील वैद्यक-व्यवसाय' किंवा 'मध्ययुगाच्या प्रारंभीचे ग्रहगणितलाघव' किंवा 'प्राचीन आणि अर्वाचीन इंग्लंडमधील यातुविद्या' या विषयांचा अभ्यास [साहित्याचा म्हणून] हाती घेऊ शकतो. एडविन् ग्रीनलॉचे प्रतिपादन असेच आहे : "सांस्कृतिक इतिहासाशी संबंधित असणारी कोणतीही गोष्ट आमच्या क्षेत्राबाहेरची नाही." आमचे क्षेत्र "एखादा कालखंड किंवा संस्कृती समजावून घेण्याचा प्रयत्न करीत असता केवळ ललित गद्य तसेच मुद्रित वा हस्तलिखित कागदपत्रे यांपुरतेच मर्यादित नाही." "आणि आमच्या कार्यामुळे सांस्कृतिक इतिहासात जी भर पडण्याची शक्यता आहे, ती ध्यानात घेऊनच आमच्या कार्याकडे पाहिले पाहिजे."[१] ग्रीनलॉचा हा सिद्धान्त आणि इतर अनेक विद्वानांची प्रत्यक्ष अभ्यासपद्धती यांचा विचार केल्यास साहित्याभ्यास हा सांस्कृतिक इतिहासाशी नुसता निगडित झालेला आहे, एवढेच नसून खरोखर तो त्याच्याशी एकरूपच झालेला आहे, असे दिसून येते. असा अभ्यास बहुधा इतिहासाच्या प्राथमिक साधनांचाच अभ्यास असतो. त्यात मुद्रित वा लिखित सामग्री अभ्यासली जात असते, एवढ्याच अर्थाने त्याला साहित्याभ्यास म्हणावयाचे. या दृष्टिकोणाच्या समर्थनार्थ असा युक्तिवाद करता येईल की, इतिहासकार हे या प्रश्नांची उपेक्षा करीत असतात, ते राजनैतिक, सैनिकी आणि आर्थिक धडामोडींच्या इतिहासातच वाजवीहून अधिक

गुंतून पडतात; तेव्हा साहित्याभ्यासकाने शेजारच्या प्रदेशावर आक्रमण केले आणि तो पादाक्रांत केला, तर ते समर्थनीयच ठरेल. आपल्या आवडीच्या क्षेत्रात प्रवेश करण्यास कोणालाही मज्जाव नसावा, याविषयी कसलीच शंका नाही. तसेच जास्तीत जास्त व्यापक भूमिकेवरून सांस्कृतिक इतिहासाचा विकास झाल्यास त्याबाबत अनुकूल असे पुष्कळच सांगता येईल, यातही संदेह नाही, तरीसुद्धा तो काही साहित्याभ्यास ठरत नाही. हा केवळ परिभाषेसंबंधीचा शब्दच्छल आहे, हा आक्षेपसुद्धा पटणारा नाही. साहित्याभ्यासात सांस्कृतिक इतिहासासाठी लागणाऱ्या झाडून साऱ्या बाबींच्या अध्ययनाचा समावेश केल्यामुळे निखळ साहित्याभ्यासाची चोंदीच होत असते. सारेच भेद मुळी गळून पडतात; साहित्यात बाह्य कसोट्यांचा चंचुप्रवेश होतो व परिणामी, या ना त्या, संलग्न अभ्यासक्षेत्रात कितपत राबविता येते, यावरून साहित्याचे मूल्य ठरविले जाऊ लागते. साहित्य आणि सांस्कृतिक इतिहास यांमध्ये असा अभेद कल्पिणे म्हणजे साहित्याचे म्हणून स्वतःचे विशिष्ट क्षेत्र असून त्याच्या स्वतःच्या खास अभ्यासपद्धती आहेत, ही गोष्टच मुदलात नाकारणे होय.

साहित्याची व्याख्या करण्याचा दुसरा मार्ग म्हणजे त्याची व्याप्ती ‘ श्रेष्ठ ग्रंथां ’पुरती मर्यादित करणे. हे श्रेष्ठ ग्रंथ ‘ साहित्यिक घाटाच्या अथवा अभिव्यक्तीच्या दृष्टीने लक्षणीय ’ असले की, मग त्यांचा विषय कोणता का असेना. येथे एक तर केवळ सौंदर्यमूल्याची किंवा सौंदर्यमूल्याबरोबर सर्वसामान्य बौद्धिक महत्तेची कसोटी लावण्यात येते. भावकविता, नाटक आणि कादंबरी यांतील सर्वश्रेष्ठ कृती निवडताना सौंदर्यगुणांचा आधार घेतला जातो, तर अन्य प्रकारच्या ग्रंथांच्या निवडीत त्यांची प्रतिष्ठा बौद्धिक महत्ता यांच्याबरोबर काही संकुचित स्वरूपाची सौंदर्यमूल्ये विचारात घेतली जातात. ती मूल्ये म्हणजे शैली, रचनाकौशल्य आणि प्रस्तुतीकरणाचा सर्वसाधारण जोमदारपणा यांसारखी सुटी-सुटी गुणवैशिष्ट्ये असतात. साहित्यासंबंधी बोलताना किंवा त्याची वेगळीक स्पष्ट करताना हाच सर्वसामान्य शिरस्ता दिसून येतो. ‘ अमुक अमुक गोष्ट साहित्य नव्हे,’ असे म्हणताना आपण अशाच स्वरूपाचा मूल्यनिर्णय करीत असतो. तसेच इतिहास, तत्त्वज्ञान किंवा विज्ञान या शाखांमधील एखाद्या पुस्तकाची ‘ साहित्या ’त गणना करीत असतानाही आपली निर्णय घेण्याची तऱ्हा हीच असते.

बहुतेक साहित्येतिहासग्रंथांतून तत्त्वज्ञ, इतिहासकार, धर्मशास्त्रज्ञ, नीतिशास्त्रज्ञ, राजकारणी इतकेच नव्हे, तर काही वैज्ञानिक यांच्याविषयीचेही विवेचन येत असते. उदा. बार्कली आणि ह्यूम, बिशप बटलर आणि गिबन, बर्क, फार काय ॲडम स्मिथ यांच्याविषयीसुद्धा ज्यात वाढीव पद्धतीची माहिती दिली जात नाही, अशा इंग्लंडच्या अठराव्या शतकाच्या साहित्येतिहासाची कल्पनाही करणे कठीण आहे. कवी, नाटककार आणि कादंबरीकार यांच्या मानाने सदर ग्रंथकारांविषयीचे विवेचन प्रायः बरेच त्रोटक असते, हे खरे; तरीपण ते विवेचन त्यांच्या लेखनातील सौंदर्यगुणांपुरते क्वचितच सीमित राहात असते. प्रत्यक्षात या ग्रंथकारांच्या

वैशिष्ट्याबद्दलची खास जाणकारी नसताही पुरविलेली जुजबी स्वरूपाचीच माहिती अखेर आपल्या पदरात पडत असते. तत्त्वज्ञानी हे नाते वगळून ह्यूमचा, इतिहासकारावेगळा गिबनचा, ख्रिस्ती धर्मसुधारक व नीतिशास्त्रज्ञ यापरता बिशप बटलरचा तसेच नीतिशास्त्रज्ञ व अर्थशास्त्रज्ञ या पदावेगळा ॲडम स्मिथचा विचार करताच येऊ नये, हे रास्त आहे; परंतु या विचारवंतांचे व्यासंगाचे विषय तत्त्वज्ञान, नीतिशास्त्र, इतिहासशास्त्र आणि आर्थिक सिद्धान्त यांसारखे असतात व या विषयांच्या इतिहासावर साहित्येतिहासकारांचे खरेखुरे प्रभुत्व नसते. परिणामी बहुतेक साहित्येतिहासग्रंथांमधून या विचारवंतांचा घेतलेला परामर्श योग्य संदर्भरहित आणि म्हणून तुटपुंज्या स्वरूपाचा असतो. अशा प्रकारचे विषय यथोचित हाताळणारा इतिहासकार म्हणून एखाद्या निव्वळ साहित्येतिहासकाराचे परिवर्तन तसे आपोआप होण्यासारखे नसते. मग तो भलत्याच क्षेत्रात जाणूनबुजून घुसणारा नुसता संकलनकार ठरतो.

अध्ययन-अध्यापनाच्या उद्दिष्टाने अलग अलग 'श्रेष्ठ ग्रंथकृती'च्या अभ्यासाची जरूर शिफारस करता येण्याजोगी आहे. विद्यार्थ्यांनी – विशेषतः साहित्याभ्यासाला प्रारंभ करणाऱ्या विद्यार्थ्यांनी – वेच्यांचे संग्रह वा एखादा दुर्मिळ ऐतिहासिक ग्रंथ यांपेक्षा एखादा श्रेष्ठ ग्रंथ किंवा चांगले ग्रंथ अभ्यासावेत, या गोष्टीला आपण सर्वांनी अनुमती दिली पाहिजे.[२] पण हीच गोष्ट वैज्ञानिक शास्त्रे, इतिहास किंवा अन्य एखाद्या संग्रहशील आणि विकसनशील विषयांबाबत कोणी निर्भेळपणे लागू करील, तर ते मात्र शंकास्पद ठरावे. ललित साहित्याच्या इतिहासाची कक्षा श्रेष्ठ ग्रंथापुरती मर्यादित करून घेतल्यास एकतर सामाजिक, भाषिक, वैचारिक आणि अन्य तऱ्हेची नियामक अशी परिस्थिती अभ्यासकाच्या दृष्टीने धूसर बनून राहते व त्याचबरोबर साहित्यिक परंपरेचे सातत्य साहित्यप्रकारांचा विकास, इतकेच नव्हे, तर साहित्यप्रक्रियेची मूलप्रकृतीच मुळी अनाकलनीय होऊन बसते. त्यामुळे इतिहास, तत्त्वज्ञान आणि तत्सम अन्य विषय यांमध्ये अतिरेकी 'सौंदर्यशास्त्रीय' दृष्टिकोणाचा प्रादुर्भाव होतो. बाकीच्या सर्व इंग्रज वैज्ञानिकांमधून आपण टॉमस हक्सली जेव्हा वाचनीय समजून वेगळा काढतो, तेव्हा त्याला विशदीकरणाची शैली व रचनाकौशल्य यांहून काही निराळी कारणे असत नाहीत, हे उघडच आहे. या कसोटीमुळे काही थोडे अपवाद वजा जाता, मौलिक तत्त्वचिंतकाऐवजी लोकप्रिय विचारप्रसारकांनाच आपण झुकते माप देत असतो. म्हणजे डार्विनपेक्षा हक्सलीवर व कांटपेक्षा बर्गसॉंवर आपण पसंतीचे शिक्कामोर्तब करतो!

'लिटरेचर' (साहित्य) ही संज्ञा साहित्यकलेपुरती म्हणजे कल्पनाजन्य साहित्यापुरती सीमित करून घेतल्यास ते उचित ठरणार आहे. अशा उपयोजनातही काही अडचणी आहेतच. तरीपण इंग्रजीतील 'फिक्शन' (कल्पित कथासाहित्य) किंवा 'पोएट्री' (काव्य) या संभाव्य स्वरूपाच्या पर्यायी संज्ञा विशिष्ट संकुचित अर्थाने आधीच रूढ होऊन बसलेल्या आहेत; किंवा 'इमॅजिनेटिव्ह लिटरेचर' (कल्पनाजन्य साहित्य) अगर 'बेल लेत्र' (ललित गद्य) या संज्ञा क्लिष्ट व दिशाभूल करणाऱ्या आहेत. 'लिटरेचर' (साहित्य) य

संज्ञेबाबत एक आक्षेप असा आहे : या संज्ञेची व्युत्पत्ती Litera (अक्षर) पासून असल्यामुळे तिच्यावरून लिखित किंवा मुद्रित साहित्यच सूचित होते आणि साहित्याच्या सुसंगत संकल्पनेत 'मौखिक साहित्या'चा अंतर्भाव झाला पाहिजे, हे तर उघडच आहे. या दृष्टीने इंग्रजी 'लिटरेचर'शी तुलना केल्यास जर्मन पर्याय व्होर्टकुन्स्ट (Wortkunts=' शब्दकळा ') आणि रशियन पर्याय 'स्लोव्हेस्नोस्त' (Slovesnost) हे अधिक समर्पक आहेत.

या प्रश्नाचा उलगडा करण्याचा सर्वांत सोपा मार्ग म्हणजे साहित्यात भाषेचा जो विशिष्ट तऱ्हेने उपयोग करण्यात येतो, त्याचा स्वतंत्र विचार करणे. शिल्पकलेची समवायी सामग्री पाषाण किंवा ब्रॉंझ धातू, चित्रकलेची रंग, संगीताची नाद तद्वतच साहित्याची समवायी सामग्री भाषा ही आहे. पण भाषा म्हणजे काही पाषाणासारखा जड पदार्थ असत नाही, ती मानवाची एक स्वयंनिर्मिती असते व म्हणून ती एका विशिष्ट भाषिक गटाच्या सांस्कृतिक वारशाने भारलेली असते, याचीही जाणीव ठेवली पाहिजे.

भाषेच्या उपयोजनाबाबत साहित्यिक, नित्य,-व्यावहारिक आणि वैज्ञानिक असे मुख्य स्वरूपभेद केले पाहिजेत. टॉमस क्लार्क पॉलक याने आपल्या 'दि नेचर ऑफ लिटरेचर'[३] (साहित्याची प्रकृती) या ग्रंथात प्रस्तुत प्रश्नाची जी चर्चा केलेली आहे, ती तेवढ्यापुरती बरोबर असली, तरी खास करून साहित्यिक व नित्य-व्यावहारिक या स्वरूपभेदांच्या संदर्भा-तील त्याचे विवेचन पूर्णपणे समाधानकारक उतरलेले नाही. हा प्रश्न मूलभूत महत्त्वाचा तर आहेच. शिवाय प्रत्यक्ष सोडवणुकीच्या दृष्टीनेही तो बिलकुल सोपा नाही, कारण इतर कलांहून साहित्याची वेगळीक अशी आहे की, साहित्यकलेला स्वतःचे असे खास माध्यम नाही व या कलेची अनेक मिश्ररूपे आणि सूक्ष्म संक्रमणे निःसंशयपणे अस्तित्वात असतात. विज्ञानाची भाषा व साहित्याची भाषा यांतील भेद दर्शविणे त्यातल्या त्यात सुलभ आहे. तरीपण केवळ 'विचार' व 'भावना' किंवा भावावस्था यांत भेद करणे हेही पुरेसे ठरत नाही. कारण साहित्यात 'विचार' अवश्यमेव असतो आणि भावनात्मक भाषा ही काही केवळ साहित्या-चीच मिरास नाही. उदा. दोन प्रेमिकांतील संवाद किंवा एखादे भांडण यांचे निरीक्षण करावे. तरीही आदर्श वैज्ञानिक भाषा शुद्ध 'अभिधात्मक' (denotative) असते, निर्दिष्ट वस्तू व तद्दर्शक चिन्ह यांत एकास एक असा संबंध राखला जावा, असा तिचा हेतू असतो. चिन्ह हे पूर्णपणे यादृच्छिक असते. अर्थात त्याची जागा दुसरे एखादे समतुल्य चिन्ह घेऊ शकते. चिन्ह हे पारदर्शक असते. म्हणजे स्वतःकडे लक्ष न खेचून घेता ते निःसंदिग्धपणे निर्दिष्ट वस्तूकडे लक्ष वेधून घेत असते. अशा रीतीने वैज्ञानिक भाषेचा कल गणिती किंवा प्रतीकात्मक तर्कशास्त्राच्या चिन्हपद्धतीकडे असतो. सतराव्या शतकाच्या अंतिमपादाइतक्या जुन्या काळी लैबनिज याने कॅरेक्टेरिस्टिका युनिव्हर्सालिस (Charecteristica Universalis) सारख्या विश्वभाषेच्या रचनेचा उपक्रम केलेला होता. विज्ञानाचे ध्येय तद्वतच असते. वैज्ञानिक भाषेच्या तुलनेने साहित्यिक भाषा काही बाबतींत उणीच वाटावी. शिवाय अशी

भाषासुद्धा इतर कोणत्याही ऐतिहासिक भाषेसारखीच असते. समोच्चारित भिन्नार्थी शब्द आणि व्याकरणिक लिंगाप्रमाणे यदृच्छामूलक व तर्कशून्य कोटींची तीमध्ये रेलचेल असते. ऐतिहासिक योगायोग, स्मृतिसंचिते व सहचारी कल्पना यांनी ती भरलेली असते. एका शब्दात सांगायचे तर ती नितांत ‘ व्यंजनाप्रचुर ’ (connotative) असते. शिवाय केवळ निर्देशनात्मक भाषेहून साहित्यिक भाषा सर्वस्वी निराळी असते. अभिव्यंजकतेचा अंगभूत असा खास पैलू तिला असतो. तीवरून बोलणाराचा वा लिहिणाराचा रोख आणि दृष्टिकोणही कळून येतो. जे सांगायचे असते, त्याचे नुसते विधान करून वा त्याचे प्रकटीकरण करून ती थांबत नाही. तिला वाचकाच्या मतावर परिणाम करावयाचा असतो, त्याचे मन वळवावयाचे असते आणि अखेर त्याच्यात परिवर्तन घडवून आणावयाचे असते. साहित्याची भाषा आणि विज्ञानाची भाषा यांत आणखीही एक महत्त्वाचा भेद असतो : पहिलीमध्ये चिन्हाला म्हणजे शब्दाच्या ध्वनिप्रतीकतेलाच महत्त्व दिले जाते. तिच्याकडे लक्ष वेधले जावे या हेतूने छंद, अनुप्रास, नादांचे आकृतिबंध यांसारखी सर्व प्रकारची तंत्रे शोधून काढण्यात आलेली दिसून येतात.

वैज्ञानिक भाषेशी तुलना करून दर्शविलेले हे भेद विविध तऱ्हेच्या साहित्यकृतींत भिन्न भिन्न प्रमाणात आढळून येतात. उदा. ज्यांचे समर्पक भाषांतर होणे सुतराम् अशक्य असते अशा नादाकृतिबंधांचे महत्त्व भावकाव्याच्या मानाने कादंबरीत कमी राहील. लेखकाच्या दृष्टिकोणावर आवरण घालणाऱ्या आणि जवळ जवळ त्याला लपवून ठेवणाऱ्या एखाद्या ‘ वस्तुनिष्ठ कादंबरी ’त एखाद्या आत्मनिष्ठ भावकाव्याच्या मानाने अभिव्यंजकतेचा पैलू अगदीच क्षीण असेल. ‘ शुद्ध ’ कवितेत अतिक्षीण असणारा व्यावहारिकतेचा पैलू एखाद्या हेतुप्रधान कादंबरीत किंवा उपहासपर वा बोधपर काव्यात मोठ्या प्रमाणावर असेल. शिवाय भाषेत आणल्या जाणाऱ्या बौद्धिकतेचे प्रमाणही भिन्न भिन्नच राहील : काही तात्त्विक व बोधपर काव्ये व समस्याप्रधान कादंबऱ्या अशा असतात की, निदान काही वेळा तरी त्या भाषेच्या वैज्ञानिक उपयोजनाच्या अगदी निकट आलेल्या असतात. मात्र साहित्यकृतींच्या प्रत्यक्ष तपासणीत भाषेच्या कितीही संमिश्र तऱ्हा दृग्गोचर झाल्या, तरी तिचा साहित्यिक उपयोग व वैज्ञानिक उपयोग हा भेद अगदी सुस्पष्ट आहे. साहित्यिक भाषा ही सर्वसामान्य भाषेच्या ऐतिहासिक संरचनेत अधिक खोलवर गुंतलेली असते; ती चिन्हाच्या स्वयमेव जाणिवेवरच भर देते; वैज्ञानिक भाषा आपले जे अभिव्यंजकतेचे अंग नेहमी शक्य तितके क्षीण करू पाहते, ते अभिव्यंजकतेचे अंग तसेच व्यावहारिकतेचे अंगही साहित्यिक भाषेला विशेष प्रकर्षाने असते.

नित्य-व्यावहारिक भाषा आणि साहित्यिक भाषा यांतील भेद स्पष्ट करणे अधिकच कठीण आहे. नित्य व्यवहाराची भाषा ही काही एकरूप संकल्पना नव्हे. तीमध्ये बोलभाषा, व्यापारी भाषा, सरकारी भाषा, धार्मिक भाषा, विद्यार्थिवर्गाची वाह्यात स्वरूपाची बोली यांसारख्या

विविध तऱ्हांचा अंतर्भाव होतो. परंतु वैज्ञानिक भाषेचा अपवाद केल्यास साहित्यिक भाषेच्या संदर्भात जे काही वर म्हटले आहे, त्यातले बरेचसे अन्य तऱ्हेच्या भाषिक उपयोगांनाही लागू होणारे आहे. रूक्ष सरकारी प्रकटनांपासून तो प्रक्षोभक आणीबाणीच्या क्षणी उफाळून आलेल्या आवेशोद्गारांपर्यंत भिन्न भिन्न तऱ्हा नित्य व्यावहारिक भाषेत मोडत असल्या, तरी तीसुद्धा ऐतिहासिक भाषेप्रमाणे तर्कदुष्ट बाबींनी संदर्भजन्य भेदांनी भरलेली असते. तिच्यामध्ये वापरलेल्या चिन्हांबाबत जाणीवपूर्वकता अशी क्वचित प्रसंगीच दाखविली जाते. मात्र अशी जाणीवपूर्वकता नामे, क्रियापदे किंवा शाब्दिक कोट्या या संदर्भातील नादात्मक अर्थप्रतीकतेपुरतीच काय ती दिसून येत असते. कित्येकदा नित्याची भाषासुद्धा क्रियाप्रवणते-वर व मनोभूमिकेवर परिणाम घडवून फलश्रुती पदरात पाडून घेण्याची इच्छा बाळगत असते, यात काही शंकाच नाही. तिची कार्यकक्षा केवळ विचारसंक्रमणापुरती मानणे, अर्थातच चुकीचे ठरेल. एखाद्या छोट्या बालकाची श्रोत्याविना तासन्तास चाललेली बडबड किंवा एखाद्या प्रौढाची चार मंडळींत चाललेली निरर्थक वटवट पाहिल्यास हे उघड होईल की, भाषेचे असेही काही प्रयोग असतात की, जे खरोखर किंवा निदान मूलतः तरी विचारसंक्र-मणात्मक बिलकुल असत नाहीत.

अशा रीतीने नित्य-व्यवहारातील विविध तऱ्हेच्या उपयोगाहून साहित्यिक भाषेत पहिला फेर पडतो, तो संख्यात्मक दृष्टीने होय. तेथे भाषेच्या साधनसामग्रीचा फायदा सहेतुकपणे आणि पद्धतशीरपणे किती तरी अधिक प्रमाणात घेतला जात असतो. नित्याच्या प्रसंगातील व्यक्तीपेक्षा एखाद्या आत्मनिष्ठ कवीच्या रचनेमधील ' व्यक्तिमत्त्वा 'चे चित्रण अधिक सुसंगत-पणे व सर्वंकषपणे समूर्त झालेले असते. काव्याच्या काही प्रकारांत विरोधाभास, नानार्थता, संदर्भजन्य अर्थपरिवर्तन, फार काय, लिंग, काळ यांसारख्या व्याकरणीय जातींचे जाणून-बुजून घडवून आणलेले तर्कदुष्ट साहचर्यही दिसून येते. आपल्याला बळेबळे जाणीव देण्याच्या व आपले लक्ष वेधण्याच्या प्रयत्नामुळे काव्याच्या भाषेत नित्य-व्यवहारातील भाषेच्या साधन-सामग्रीचे संयोजन केले जाते, तिची वीण घट्ट केली जाते व कधीकधी तर तिची मोडतोडही केली जाते. पिढ्यान् पिढ्या चालत आलेल्या मूक व अज्ञात कार्यातून तयार होत आलेली व पूर्वसिद्ध असलेली यातली कितीतरी साधनसामग्री लेखकाला आयतीच मिळत असते. अत्यंत प्रगत अशा काही साहित्यांमध्ये व विशेषतः काही युगांमध्ये कवी फक्त प्रस्थापित झालेल्या रूढ परंपरांचा उपयोग करीत असतो. भाषा जणू त्याच्यासाठी स्वयमेव काव्यरूप घेऊन अवतरते. तरीसुद्धा प्रत्येक कलाकृती आपल्या सामग्रीवर विशिष्ट सुसूत्रता, विशिष्ट संघटना व एकपिंडत्व लादीत असते. हे एकपिंडत्व पुष्कळशा शब्दचित्रांतल्याप्रमाणे आणि साहसकथांतल्याप्रमाणे कधी कधी शिथिल स्वरूपाचे जाणवते, तर काही कवितांमध्ये तेच एकपिंडत्व परिणत होत जाऊन व्यामिश्र व सुबद्ध संघटनेत रूपांतरित झालेले दिसते. इतके की, त्यांच्या अंतिम परिणतीला बाध न आणता त्यातला एखादा शब्द बदलणे किंवा

शब्दांच्या स्थानात फिरवाफिरव करणे जवळजवळ अशक्य असते.

साहित्यिक भाषा आणि नित्याची भाषा यांतील व्यावहारिक स्तरावरील भेद अधिक स्पष्ट आहेत. प्रत्यक्ष बाह्य कृतीला उद्युक्त करणाऱ्या सर्व तऱ्हेच्या रचनेवर आपण एक तर ' वक्तृत्व ' असा शिक्का मारतो किंवा तिला कवित्व म्हणून तरी मान्यता देत नाही. खरी कविता आपल्यावर अधिक सूक्ष्म असा परिणाम करीत असते. कलाही आपल्या कथन-विषयाला, कसली ना कसली, चौकट घालून वास्तव जगतापासून त्याला बाहेर काढीत असते. अशा रीतीने आपल्या शब्दार्थविषयक विश्लेषणात आपण ' स्वार्थनिरपेक्ष चिंतन ', ' सौंदर्यात्मक अंतर ', ' चौकटीची संरचना ' यांसारख्या काही सौंदर्यशास्त्रीय स्वरूपाच्या समान संकल्पना पुनश्च रूढ करू शकतो. त्याचबरोबर आपण हेही ध्यानात ठेविले पाहिजे की, कला आणि अ-कला, साहित्यिक आणि असाहित्यिक भाषिक उद्‌गार यांच्यातील भेद अस्थिर स्वरूपाचा असतो. सौंदर्यात्मक प्रयोजनाची व्याप्ती अनेकानेक प्रकारच्या भाषिक प्रकटीकरणांना लागू होईल इतकी वाढू शकते. सर्व प्रकारच्या प्रचारकी कलेला किंवा बोधपर आणि उपहासपर काव्याला वगळणारी साहित्यविषयक संकल्पना संकुचितच ठरेल. निबंध, चरित्र आणि आलंकारिक वक्तृत्वशाली स्वरूपाच्या सीमारेषेवरील बऱ्याचशा प्रकारांना आपणास मान्यता देणे भाग आहे. इतिहासाच्या भिन्न भिन्न कालखंडात सौंदर्याच्या प्रयोजनाच्या कक्षा कधी विस्तृत तर कधी आकुंचितही झालेल्या दिसतात, कधी कधी धार्मिक प्रवचनांप्रमाणे खाजगी पत्रेही कला-प्रकारांत गणली गेली आहेत. उलटपक्षी आज साहित्य-प्रकारांच्या संकराविरुद्ध जी समकालीन प्रवृत्ती दिसून येते, तदनुषंगाने सौंदर्यात्मक प्रयोजनाचा संकोच झालेला आढळतो व कलेच्या विशुद्धतेवर लक्षणीय जोर दिला जात असतो. सर्वव्यापी सौंदर्यवादाविरुद्ध व एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरपादात घोषित झालेल्या त्याच्या दाव्याविरुद्ध आज प्रतिक्रिया सुरू झालेली आहे. वैज्ञानिक प्रबंध, तत्त्वज्ञानपर प्रबंधिका, राजकीय पुस्तिका व धार्मिक प्रवचने यांसारख्या पूर्णपणे वेगळ्या व सौंदर्यात्मक प्रयोजनाचा अभाव असणाऱ्या कृतींमध्ये शैली वा निबंधन यांसारखे सौंदर्यात्मक घटक आढळतात. याची आपण दखल घेतली, तरीसुद्धा ज्या कृतीत सौंदर्यात्मक प्रयोजनांचे प्राधान्य आहे, अशांचाच विचार साहित्य या नात्याने होणे श्रेयस्कर.

तथापि साहित्याची मूलप्रकृती त्याच्या निर्देशनात्मक पैलूंच्या प्रकाशात सर्वाधिक प्रकट होते. साहजिकच भावकविता, महाकाव्य, नाटक हे परंपरागत प्रकार साहित्य कलेच्या केंद्र-स्थानी आहेत. या सर्व साहित्यप्रकारांचा निर्देश थेट भिडतो तो कल्पित कथाविश्वाशी, कल्पकतेच्या जगाशी. कादंबरी, कविता किंवा नाटक यातील विधाने शब्दशः खरी नसतात; ती काही तर्कशुद्ध विधाने नसतात. एखादी ऐतिहासिक कादंबरी किंवा बाल्झॅकची कादंबरी प्रत्यक्ष घटितांची ' माहिती ' देत आहे, असे वाटते आणि इतिहास व समाजशास्त्र यांवरील ग्रंथातही हीच माहिती मिळते, असेही वाटते; पण या दोहोंमध्ये केंद्रवर्ती स्वरूपाचा आणि

महत्त्वाचा फरक आहे. आत्मपर भावकवितेत कवीने उल्लेखिलेला ‘ मी ’सुद्धा काल्पनिक आणि नाट्यात्मक ‘ मी ’च असतो. एखाद्या कादंबरीत रंगविलेली व्यक्ती ही ऐतिहासिक किंवा प्रत्यक्ष जीवनातील व्यक्तीहून भिन्न असते. कादंबरीतील व्यक्तिचित्रण हे वर्णनपर वाक्यांच्या द्वारा किंवा लेखकाने व्यक्तीच्या तोंडी घातलेल्या वाक्यांच्या द्वाराच काय ते केलेले असते. त्या व्यक्तीला भूत नसतो, भविष्य नसतो, कधी कधी जीवितसातत्यही नसते. या प्राथमिक विचारासरशी विटेनबर्ग विद्यापीठातील विद्यार्थी हॅम्लेट, बापाचा हॅम्लेटवरील प्रभाव लुकडा आणि तरुण फाल्स्टाफ, ‘ शेक्सपियरच्या नायिकांची कौमार्यावस्था ’, ‘ लेडी मॅकबेथला किती मुले होती ? ’[४] यांसारख्या पुष्कळशा समस्या आपोआप रद्दबातल होतात. कादंबरीतील स्थलकाल म्हणजे काही वास्तव जीवनातील खराखुरा स्थलकाल नव्हे. अगदी यथार्थवादी भासणारी कादंबरी किंवा अगदी ‘ जीवनाचा थरथरता तुकडा ’ म्हटला, तरी तोसुद्धा कोणत्यातरी कलापठडीला धरूनच रचलेला असतो. विशेषतः अलीकडील ऐतिहासिक दृष्टि-कोणातून पाहिल्यास कथासूत्राची निवड, स्वभावचित्रणाची पद्धत, प्रसंगाची पसंती व स्वीकृती, संवाद घडवून आणण्याची तऱ्हा या बाबतीत यथातथ्यवादी कादंबऱ्यांत परस्पर साम्य केवढे आहे, याची चांगलीच कल्पना यावी. पराकोटीची यथातथ्यवादी नाटके घ्या. केवळ दृश्यात्मक चौकटी पुरतीच नव्हे; तर स्थलकालाची हाताळणी, वास्तववादी म्हणविणाऱ्या संवादामधील निवडीचे व योजकतेचे तत्त्व आणि रंगमंचावरील पात्रांची आगमन-निर्गमनांची तऱ्हा या बाबतीतसुद्धा ती नाटके रूढ शिरस्त्याला धरून असतात असा प्रत्यय येईल.[५] ‘ दि टेंपेस्ट ’ व ‘ ए डॉल्स हाऊस ’ यांत परस्परभिन्नता केवढीही असो, नाट्याच्या या रूढ शिरस्त्याची कास धरण्यात ती दोन्ही नाटके सारखीच सहभागी आहेत.

‘ कल्पित कथात्मकता ’, ‘ नवशोधन ’ किंवा ‘ कल्पकता ’ यांना साहित्याची व्यवच्छेदक लक्षणे मानल्यास सिसिरो किंवा मॉटेन्, बॉस्युए किंवा एमर्सन् यांच्यापेक्षा होमर, डांते, शेक्सपियर, बाल्झॅक, कीट्स यांच्या बाबतीत साहित्यिक दृष्ट्या विचार होऊ शकतो, व प्लेटोच्या ‘ रिपब्लिक ’सारख्या कृतींना ‘ सीमेवरची उदाहरणे ’ म्हणून जरूर मान्यता द्यावी लागते. अशा कृती जरी मूलतः तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रात मोडत असल्या, तरी निदानपक्षी त्यातल्या महान दिव्यकथांना व ‘ नवशोधन ’ व ‘ कल्पित कथात्मकता ’ या गुणांनी नटलेल्या उताऱ्यांना तरी तशी मान्यता नाकारणे कठीण आहे. ही साहित्यविषयक संकल्पना मूल्या-धिष्ठित नाही, ती वर्णनात्मक आहे. एखाद्या श्रेष्ठ व प्रभावशाली ग्रंथाची गणना वक्तृत्वशाली लेखन, तत्त्वज्ञानपर ग्रंथ वा राजकीय प्रचार-पुस्तकांत केली, तरी त्याच्या महत्तेला कसलाही बाध येत नाही. सौंदर्यशास्त्रीय विश्लेषण, शैलीशास्त्र आणि संरचना यांच्यासारख्या साहित्यिक व तत्सम इतर समस्या अशा सर्व कृतींबाबतही दत्त म्हणून पुढे उभ्या राहतातच. कल्पित कथात्मकतेचा केंद्रवर्ती गुणविशेष मात्र त्यात आढळत नाही. एवंच एखादी निकृष्टतम कादंबरी असो, निकृष्टतम कविता असो, वा निकृष्टतम नाटक असो, त्या सर्वांचा अंतर्भाव

' कल्पित कथात्मकते 'च्या संकल्पनेत होईल. साहित्यकृतींचे कला या नात्याने होणारे वर्गीकरण आणि तिचे मूल्यमापन या दोहोंमध्ये स्पष्ट भेद करणे बरे.

एका सर्वसाधारण गैरसमजाचे येथे निराकरण केले पाहिजे : ' कल्पनात्मक साहित्य ' म्हटले म्हणजे त्यात प्रतिमांचा उपयोग असलाच पाहिजे असे नाही. काव्यात्म भाषा ही साध्या आलंकारिकतेपासून तो एखाद्या ब्लेक किंवा येट्स् यांच्या सर्वसमावेशक पौराणिक दिव्यकथांनी युक्त अशा आविष्कारपद्धतीपर्यंत ओतप्रोत प्रतिमामय बनलेली असते, पण प्रतिमामयता हा काही कल्पित कथात्मक विधानाचा आणि म्हणून पुष्कळशा साहित्याचा अनिवार्य गुणविशेष नाही. प्रतिमांचा संपूर्ण अभाव असलेल्याही कविता चांगल्या असतात, तसेच निव्वळ ' विधानस्वरूपी '[६] काव्यही असते. दुसरी गोष्ट म्हणजे प्रतिमामयता व प्रत्यक्ष सेंद्रिय किंवा दृष्टिगोचर प्रतिमा घडविणे यांत गल्लत करता कामा नये. हेगेलच्या प्रभावाखालील फिशर आणि एडवर्ड फॉन हार्टमन् यांच्यासारख्या एकोणिसाव्या शतकातील सौंदर्यमीमांसकांनी असा दावा मांडला आहे की, सर्व कला म्हणजे विचारांचा सेंद्रिय व चमकदार आविष्कारच. उलट दुसऱ्या मतप्रणालीच्या (फिडलर, हिल्डेब्रँड, रिएल)मंडळींनी यच्चयावत कला ' शुद्ध दृष्टिगोचर ' ठरविली होती.[७] परंतु पुष्कळसे श्रेष्ठ साहित्य मुळात सेंद्रिय प्रतिमांची जागृती करतेच असे नाही, किंवा त्यामुळे तशी जागृती झालीच तर ती यदृच्छेने, प्रसंगपरत्वे आणि अधूनमधून खंडित रीतीनेही घडून येत असते.[८] अगदी कल्पित पातळीवरचे स्वभावचित्रण करतानासुद्धा लेखक दृग्गोचर प्रतिमांचे संसूचन करीलच असे नाही. दोस्तोएव्हस्की किंवा हेन्री जेम्स यांच्या कोणत्याही स्वभावचित्राची मनोवस्था, प्रेरणा, मूल्यमापन, दृष्टिकोण आणि इच्छा-आकांक्षा ही संपूर्णपणे जाणून घेतल्याशिवाय आपण आपल्या डोळ्यांपुढे त्या त्या पात्राची मूर्ती क्वचितच उभी करू शकू.

लेखक फारफार तर काहीएक योजनापूर्वक तयार केलेली रूपरेषा सूचित करू शकेल अगर टॉल्स्टॉय किंवा टॉमस मॅन यांच्याप्रमाणे पात्राची एकमेव शारीरिक लकब चित्रित करील. ललित पुस्तकात मोठ्या प्रमाणावर चित्ररूपाने आविष्कार केल्यास आपण आक्षेप घेतो. मग त्यातली चित्रे कुशल चित्रकाराची असोत, किंवा काही बाबतींत खुद्द लेखकाने (उदा. थॅकरेची) काढलेली असोत. यावरून लेखकाने आपल्यासमोर योजनापूर्वक उभी केलेली पात्राची रूपरेषा, आणखी तपशील न भरण्याच्या उद्दिष्टानेच तयार केलेली असते, हे उघड होते.

कवितेतील प्रत्येक रूपक दृष्टिगोचर स्वरूपात साकार करावे लागल्यास आपण पूर्णपणे चकित होऊ, अगदी चक्रावून जाऊ. या दृष्टिगोचरतेच्या सर्वस्वी आहारी गेलेले जसे काही वाचक आढळतात, तसेच मूळ संहितेच्या गरजेतून अशी कल्पनाचित्रे उभी करावयास लागावीत, असे काही उतारेही साहित्यात असतात. परंतु कवीच्या रूपकात्मक तंत्रांचे विश्लेषण व मानसशास्त्रीय समस्या यांत घोटाळा करता कामा नये. अशा प्रकारची तंत्रे

मोठ्या प्रमाणात मानसिक प्रक्रियांशी निगडित असतात व अशा प्रक्रिया साहित्यबाह्य बाबतीतही घडत असतात. आपल्या नित्याच्या भाषेत रूपकालंकार अस्फुट स्वरूपात असतो आणि अशिष्ट बोलीत आणि लोकप्रिय म्हणींत तर त्याचा स्फुट आविष्कारही आढळतो. रूपकात्मक क्षेत्रांतराने अमूर्तरूप पावलेल्या बहुतेक संज्ञा (उदा. comprehend, define, eliminate, substance, subject, hypothesis) यासुद्धा अखेरीस शारीरिक नातेसंबंधातूनच व्युत्पादित झालेल्या आहेत. जसे काव्य अभिजात (classical), ट्यूटॉनिक, केल्टिक व ख्रिस्ती अशा आपल्या सांस्कृतिक दिव्यकथांची वा प्रतीकांची उपयोजना करते, तसेच ते भाषेचे रूपकात्मक स्वभावविशेष पुनरुज्जीवित करून आपल्या तत्संबंधित जाणिवा जागृत करते.

आपण साहित्य व अ-साहित्य यांमधील ज्या भेदांची येथे चर्चा केली, ते — संघटना, व्यक्तिनिष्ठ अभिव्यक्ती, माध्यमविषयक जाणीव व त्याची परिणामकारक योजना, व्यावहारिक प्रयोजनाचा अभाव आणि अर्थातच कथात्मक कल्पकता — हे सर्व भेद म्हणजे ‘ विविधतेतील एकत्व ’, ‘ स्वार्थनिरपेक्ष चिंतन ’, ‘ कलात्मक अंतर ’, ‘ रचनात्मक चौकट ’ व ‘ नवशोधन ’, ‘ कल्पकता ’, ‘ सर्जन ’ यांसारख्या शब्दार्थविचाराच्या परिघातील पूर्वापार चालत आलेल्या संज्ञांचे पुनर्विधानच होय. यांमधील प्रत्येक संज्ञा साहित्यकृतीच्या एका पैलूचे, शब्दार्थविषयक एकेका गुणविशेषाचे वर्णन करते. यांतील कोणतीही एक संज्ञा स्वयमेव समाधानकारक ठरत नाही. यामधून एक निष्कर्ष तरी उधसून वर यावा : साहित्यिक कलाकृती म्हणजे अर्थबाहुल्ययुक्त व विविध संबंधयुक्त गुंफणीतून स्तरीकरण झालेली एक जटिल स्वरूपाची संघटना असते. नेहमीची ‘ सजीव पिंडा ’ची परिभाषा दिशाभूल करणारी ठरते, कारण ती ‘ विविधतेतील एकते ’च्या एकाच पैलूवर भर देते व सदैव जीवशास्त्रातील साम्यसंबंध शोधण्याच्या अप्रस्तुत ठरणाऱ्या दिशेला आपला मोहरा वळवते. शिवाय ‘ आशय व अभिव्यक्ती यांची एकरूपता’ या वाक्प्रयोगाने जरी कलाकृतीमधील अति-निकट स्वरूपाच्या परस्परसंबंधाकडे लक्ष वेधले जात असले, तरी त्यामध्येही वाजवीहून अधिक सुकरता असल्यामुळे दिशाभूलच होते. त्यायोगे कलावस्तूच्या आशयविषयक किंवा तंत्रविषयक कोणत्याही घटकाचे विश्लेषण सारखेच उपयुक्त ठरणारे असते, अशा भ्रामक कल्पनेला उत्तेजन मिळते व कोणत्याही कृतीची समग्रता न्याहाळण्याच्या कर्तव्यातून आपली सोडवणूक होते. ‘ आशय ’ व ‘ अभिव्यक्ती ’ ह्या संज्ञा इतक्या परस्परविभिन्न अर्थांनी योजल्या जातात की, त्यांच्या केवळ समीपविन्यासाने काहीच पदरात पडत नाही. खरोखर कितीही दक्षतेने त्यांच्या कल्पना ठरवून घेतल्या, तरी त्या संज्ञा कलाकृतीची अगदी सरधोपट तऱ्हेची दोन खंडांत विभागणी केल्यावाचून राहात नाहीत. कलाकृतीच्या आधुनिक विश्लेषणाला अधिक जटिल प्रश्नांनिशी प्रारंभ होत असतो. ते प्रश्न म्हणजे तिच्या अस्तित्वाचे स्वरूप व तिची स्तरव्यवस्था. [१]

■

तीन /

साहित्याचे प्रयोजन

कोणत्याही प्रकारच्या सुसूत्र अशा साहित्यविषयक विवेचनात साहित्याची प्रकृती व प्रयोजन यांच्यामध्ये अन्योन्य सहसंबंध राखणे अगत्याचे असते. काव्याची प्रकृतीच त्याचा प्रयोग ठरवीत असते. एखादी वस्तू वा वस्तुवर्ग यांची मूलप्रकृती कोणती आहे किंवा त्यांचे द्रवर्ती स्वरूप काय आहे, यावरूनच त्यांचा सर्वोत्कृष्ट व तर्कसंगत उपयोग कोणता, हे त असते. कोणत्याही वस्तूचे मूलभूत प्रयोजन संपुष्टात आल्यावरच तिचा दुय्यम स्वरूच्या उपयोग सुरू होत असतो. चरखा मोडीत निघण्याची वेळ आली की, तो सजावटीची तू किंवा पदार्थसंग्रहालयात मांडावयाचा जुना नमुना बनत असतो. सांगीतिक प्रयोजन नल्यानंतर एखाद्या चौरस आकाराच्या पियानोचा उपयोग लेखनोपयुक्त मेजासारखा केला तो. त्याचप्रमाणे वस्तूच्या उपयोगावरून तिची प्रकृती ओघानेच ठरते. वस्तूकडून साधले णारे कार्य म्हणजेच ती वस्तू! कोणत्याही कलावस्तूची जडणघडण तिच्या प्रयोजनकार्यारूपच केली जात असते आणि कालमान, साधनोपलब्धी व अभिरुचीच्या दृष्टीने इष्ट अशा पेक्षा यांनुसार त्या वस्तूला साहाय्यभूत होणाऱ्या उपांगांची जोड दिली जात असते. त्याच्या साहित्यकृतीत, साहित्याच्या प्रयोजनाच्या दृष्टीने अनावश्यक, पण एकंदरीत मनोवेधक अन्य कारणास्तव समर्थनीय असा बराच भाग असू शकतो.

इतिहासाच्या वाटचालीबरोबर साहित्याची प्रकृती व प्रयोजन यांच्या संकल्पनांत काही फेर डला आहे काय ?–प्रश्नाचे उत्तर तसे सोपे नाही. पुरेसे मागे जाता आले तर होकारार्थी तर देता येईल. आता ज्या काळी साहित्य, तत्त्वज्ञान व धर्म यांना वेगळे अस्तित्व नव्हते, शा अगदी जुन्या काळापर्यंत मागे जाता येईल. ग्रीक लोकांमधील इस्कीलस व हेसियड ांची नावे उदाहरणे म्हणून कदाचित पुढे करता येतील. परंतु कवी आणि तत्त्वज्ञ यांमधील

द्वंद्व पुरातन आहे, हे तर प्लेटोच बोलून चुकला आहे व त्याच्या म्हणण्यातला तथ्यांश आजही आपण जाणू शकतो. उलट एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस झालेला 'कलेसाठी कला' हा वाद किंवा त्याहून आधुनिक काळात पुढे आलेला 'विशुद्ध काव्या'चा (Poesie pure) सिद्धान्त या दोहोंमुळे घडून आलेल्या परिवर्तनाचे अतिरेकी स्तोम माजविणे योग्य नाही. काव्याला नीतिबोधाचे साधन मानणाऱ्या प्रवृत्तीला पो याने 'बोधवादी पाखंड' म्हणून संबोधिले आहे. मात्र कविता आनंद देते व शिकविते, किंवा ती आनंद देता देता शिकविते, हे पुनरुज्जीवनकालात प्रचलित असलेले परंपरागत तत्त्व आणि 'बोधवादी पाखंड' यांना एकाच पंक्तीला बसविणे, हे काही बरोबर नाही.

साहित्याची प्रकृती व प्रयोजन यांविषयी शक्यतो व्यापक व सर्वसामान्य संकल्पना घेतल्या व त्यांची अन्य मानवी कृतींशी व मूल्यांशी साम्यभेदात्मक तुलना करून पाहिली, तर एकंदरीत प्रकृति-प्रयोजनविषयक पूर्वीच्या भूमिकेत मूलभूत स्वरूपाचा फरक पडलेला नाही, हीच गोष्ट सौंदर्यमीमांसेचा व काव्यशास्त्राचा इतिहास आपल्या मनावर बिंबवतो.

सौंदर्यमीमांसेच्या इतिहासाचे सार बव्हंशी एका द्वंद्वात्मक कल्पनेद्वारा मांडता येईल. 'सुंदर व उपयुक्त' (dulce and utile) अथवा काव्य हे सुंदर व उपयुक्त असते, या होरेसच्या मतप्रणालीत या द्वंद्वातील पूर्वपक्ष व उत्तरपक्ष दोन्ही एकवटलेले आहेत. या दोहोंपैकी कोणतेही एक विशेषण सुटे सुटे घेऊन काव्यामागे लावल्यास काव्यप्रयोजनासंबंधी अगदी ध्रुवात्मक गैरसमज माजतात. काव्यप्रकृतीपेक्षा काव्यप्रयोजनाच्या पायावर **सुंदर व उपयुक्त** यांत सहसंबंध साधणे बहुधा अधिक सुकर होते. 'काव्य म्हणजे आनंद' (इतर कसल्याही आनंदासारखा) हा दृष्टिकोण 'काव्य म्हणजे नीतिबोध' (एखाद्या पाठ्यपुस्तकासारखा) या दृष्टिकोणाला प्रत्युत्तर आहे.[१] यच्चयावत काव्य म्हणजे मतप्रचार असतो व असावयास पाहिजे, या मताला प्रत्युत्तर हे की, काव्य म्हणजे शुद्ध नाद असतो वा शुद्ध प्रतिमासृष्टी असते. मानवी भावविश्वाशी सुतराम् संदर्भ नसणारी ती एक शोभेची वेलबुट्टी असते, असावयास पाहिजे! कला म्हणजे 'क्रीडा' आणि उलटपक्षी कला म्हणजे 'कृती' (कथासाहित्याची 'कारागिरी': The 'craft' of fiction–कला-'कृती', 'The work' of art') या उभयविध परस्परविरोधी सिद्धान्तांच्या दरम्यान सूक्ष्मतम अशा कितीतरी आवृत्त्या पाहावयास सापडतात. यातला कोणताही एकमेव सुटा सुटा सिद्धान्त बहुधा स्वीकारार्ह वाटत नाही. काव्य म्हणजे 'क्रीडा', उत्स्फूर्त मनोरंजन, असे म्हटल्यास कलावंताने घेतलेली दक्षता, त्याचे कौशल्य व योजकता यांची तसेच काव्याचे गांभीर्य व महत्ता यांची योग्य ती बूज राखली जात नाही, अशी आपली भावना होते. उलटपक्षी काव्य म्हणजे 'कृती' वा 'कारागिरी' असे म्हटल्यास काव्यानंदाच्या व कांटप्रणीत 'निष्प्रयोजना'च्या संकल्पनेला छेद दिला जातो, अशी आपली धारणा होते. तेव्हा सुंदर व उपयुक्त या दोहोंना एकाच वेळी न्याय मिळेल, अशा स्वरूपातच काव्याच्या प्रयोजनाची मांडणी झाली पाहिजे.

समीक्षाशास्त्रातील विविध संज्ञांचा काटेकोर अर्थाने उपयोग करण्याची प्रवृत्ती अगदी अलीकडची आहे, याचे भान राखल्यास होरेसप्रणीत प्रस्तुत सूत्र या चर्चेचे सूतोवाच करण्याच्या दृष्टीने सोयीचे ठरते. त्यासाठी रोमन-कालखंड व पुनरुज्जीवन कालखंड यांमधील सर्जनशील प्रक्रियांना गवसणी घालता येईल, अशा रीतीने होरेसच्या या सूत्रातील संज्ञांना पुरेसा व्यापक अर्थ बहाल केला पाहिजे. होमरने आपले 'इलियड' काव्य नीति-बोधासाठी लिहिले, असे ल बोसुएचे मत होते. 'अँटिगनी' या आपल्या आवडत्या शोकान्तिकेविषयी हेगेलनेसुद्धा थेट असेच मतप्रदर्शन केलेले आहे. परंतु असे नीतिपाठ देण्याची कार्यवाही ही काही कलेची फलश्रुती नव्हे; 'उपयुक्त' म्हणजे 'ज्यात कालापव्यय होत नाही ते', 'केवळ कालक्षेपाचा प्रकार नव्हे ते', 'काही तरी गंभीरपणे दखल घेण्याजोगे'; तर सुंदर म्हणजे 'कंटाळा आणीत नाही ते', 'केवळ कर्तव्यकर्म नव्हे ते', 'स्वयमेव फलश्रुतिरूप असणारे.'

साहित्याची सर्वसामान्य व्याख्या करताना ही दुहेरी कसोटी पायाभूत धरून चालता येईल, का केवळ श्रेष्ठ साहित्यालाच लागू होणारी ती कसोटी आहे? अती प्राचीन साहित्य-चर्चेत श्रेष्ठ साहित्य, चांगले साहित्य व 'निम्नस्तरीय साहित्य' असे भेद केलेले आढळत नाहीत. निम्नस्तरीय साहित्याला (उदा० गलिच्छ मासिके) 'उपयुक्त' किंवा 'बोधप्रद' म्हणता येईल किंवा काय, याबद्दल खरोखरच शंकेला जागा आहे. साधारणतः अशा साहित्याची गणना केवळ 'पलायन' वा 'रंजन' या सदरातच होत असते. पण अशा साहित्याचा विचार 'चांगल्या साहित्या'च्या वाचकवर्गाच्या दृष्टिकोणातून न करता 'निम्न स्तरीय साहित्या'च्या वाचकवर्गाच्या भूमिकेतून झाला पाहिजे. अगदी अपरिपक्व कादंबरीच्या वाचकाच्या साहित्यविषयक आत्मीयतेत मॉर्टिमर ॲडलरसारख्या तज्ज्ञाला किमानपक्ष ज्ञानलालसेची बीजे तरी आढळली आणि 'पलायन'वृत्तीच्या संदर्भात सांगायचे, तर केनेथ बर्क याने असला आरोप किती निसरडा असतो, याची जाणीव करून दिलेलीच आहे. 'अवतीभवतीच्या वातावरणाविषयी कलावंताची नाराजी वाचकाला स्पष्ट होण्याच्या दृष्टीने एखादे पलायनवादी स्वप्नही साहाय्यभूत ठरेल... मिसिसिपीच्या किनाऱ्यावर एकान्त-वासात भाबडेपणाने गुंजन करीत राहिल्याने कलावंत 'विध्वंसक' बनू शकेल.'[२]

आपल्या प्रश्नाचे संभाव्य उत्तर असे की, सर्वच कला सुंदर असते व उचित रीतीने उपयोग करून घेणाऱ्या वाचकांच्या दृष्टीने ती 'उपयुक्त'ही असते. ती जी अभिव्यक्ती करीत असते, ती वाचकाच्या स्वयंप्रेरित दिवास्वप्नापेक्षा वा चिंतनापेक्षा निखालस वरच्या पातळीवरची असते. मात्र सदर अभिव्यक्ती आपल्या दिवास्वप्नाशी वा चिंतनाशी मिळती-जुळती अशीच आहे, असे वाचकांना वाटायला लावण्याचे कौशल्य तिच्या ठायी असते. या तिच्या कौशल्यामुळे तसेच त्या अभिव्यक्तीतून वाचकांना जी 'पलायनवादी' मुक्तता लाभते, तीमुळे त्यांना आनंद होत असतो.

एखादी साहित्यकृती प्रयोजनदृष्ट्या जेव्हा पूर्ण यशस्वी होते, तेव्हा तिच्यामध्ये ' आनंद व ' उपयुक्तता ' हे दोन्ही ' सूर ' एकसाथ जुळून आलेले असतात; एवढेच नव्हे, तर ते तिच्या ठायी पूर्ण एकजीव झालेले असतात. आपल्या विविध प्रकारच्या आनंदांची यादी भली मोठी होईल. पण साहित्यानंद हा काही त्या यादीतील नुसता आपणास पसंत पडलेला एक आनंद नव्हे, तर तो एक वेगळा ' उच्चतर आनंद ' आहे, असे आपण ठामपणे प्रतिपादिले पाहिजे. कारण निरपेक्ष चिंतनासारख्या उच्चतर क्रियेपासून तो मिळत असतो व साहित्याची उपयुक्तता – त्याची बोधप्रदता – त्याचे गांभीर्य – म्हणजेसुद्धा एक प्रकारची आनंदप्रद गोष्टच असते. एखादे काम आपले कर्तव्यकर्म आहे व म्हणून ते बजावल्याशिवाय इलाज नाही किंवा एखादा पाठ नेमलेलाच आहे तेव्हा तो शिकण्यावाचून गत्यंतर नाही, अशा स्वरूपाचे काही हे गांभीर्य नव्हे. हे गांभीर्य सौंदर्यात्म असते, प्रत्यक्षानुभूतीच्या स्वरूपाचे असते. आधुनिक दुर्बोध काव्याचा एखादा सापेक्षतावादी चाहता शब्दकोड्याप्रमाणे वा बुद्धिबळांतल्या खेळीप्रमाणे अभिरुची हा वैयक्तिक पसंती-नापसंतीचा प्रश्न समजून सौंदर्यमीमांसक समीक्षेला सदैव नाके मुरडू शकेल. एकंदरीतच चुकीच्या कल्पनांमुळे एखादा शिक्षणशास्त्रज्ञ एखादी श्रेष्ठ कविता वा कादंबरी ऐतिहासिक माहिती देण्यास किंवा नीतिपाठ देण्यास कितपत साहाय्यभूत होते, यावरच तिचे गांभीर्य ठरवू पाहील.

दुसरा महत्त्वाचा प्रश्न म्हणजे साहित्याचे प्रयोजन एकच की अनेक ? ' प्रायमर फॉर क्रिटिक्स ' या आपल्या ग्रंथात बोॲज्ने साहित्यात गोडी वाटण्याच्या कारणांची अनेकता व तदनुसार होणारे समीक्षाप्रकार यांचे खेळकरपणे वर्णन केले आहे. तसेच खेदपूर्वक म्हणा, किंवा कंटाळून म्हणा, एलियटनेही ' द यूस् ऑफ पोएट्री ॲण्ड द यूस् ऑफ क्रिटिसिझम् ' या ग्रंथाच्या अखेरीस ' काव्याच्या विविधते 'बरोबरच भिन्न भिन्न प्रकारची कविता, भिन्न भिन्न काळी, भिन्न भिन्न प्रकारच्या गोष्टी कशा साधू शकते, याविषयीच्या चर्चेवर आवर्जून भर दिलेला आहे. पण हे झाले अपवाद. कला किंवा साहित्य वा काव्य यांचा गंभीरपणे विचार करणे म्हणजे, सामान्यमानाने, निदान त्यांच्या स्वतःच्या प्रकृतीला अनुरूप असा त्यांचा खास उपयोग आहे, असे मानणे. काव्य हे तत्त्वज्ञान व धर्म यांवर कुरघोडी करून त्यांचे स्थान पटकावू शकेल, या आर्नल्डच्या मताचा विचार करताना एलियट म्हणतो, '...इह-लोकी किंवा परलोकीही अशी एखादी वस्तू अस्तित्वात नाही की, जी अन्य वस्तूची जागा घेऊ शकेल...'[३] म्हणजे कोणत्याही प्रामाणिक मूल्यप्रणालीला दुसरा खराखुरा पर्याय असत नाही; किंबहुना खरेखुरे पर्याय अशी चीजच अस्तित्वात नाही. व्यवहारात मात्र साहित्य अनेक गोष्टींची जागा घेताना उघडच दिसते. प्रवासाची वा परदेशपर्यटनाची; प्रत्यक्षानुभवाची वा काल्पनिक स्तरावरील पर्यायी जीवनाची ते जागा घेते किंवा एखाद्या इतिहासकाराला सामाजिक साधनसामग्री म्हणूनही त्याचा उपयोग होऊ शकतो. पण अन्य कोणालाही जे योग्य रीतीने करता येत नाही, असे साहित्याचे विशिष्ट कार्य – त्याचा स्वतःचा म्हणून खास

उपयोग – आहे की नाही ? की साहित्य म्हणजे तत्त्वज्ञान, इतिहास, संगीत व प्रतिमासृष्टी यांची नुसती एक खिचडी आहे ? – अशी खिचडी की, जिचे आधुनिक अर्थव्यवस्थेच्या तत्त्वानुसार सुटे सुटे वाटप करणे शक्य व्हावे ? खरा मूलभूत प्रश्न आहे तो हा !

साहित्याचे समर्थक असा विश्वास प्रकट करतील की, साहित्याचे अस्तित्व म्हणजे काही एखाद्या आर्ष अवशेषांचे तगून राहणे नव्हे; ती एक निरंतर अस्तित्व असणारी गोष्ट आहे. जे कवी किंवा काव्याध्यापक नाहीत, व म्हणून ज्यांच्या उपजीविकेचे हितसंबंध साहित्याच्या अस्तित्वात गुंतलेले नाहीत, असेही अनेक लोक हा पक्ष उचलून धरतील. साहित्यमूल्याच्या स्वरूपाविषयीचा कोणताही सिद्धान्त असो, त्यात अनुभवाचे अनन्यसाधारण मूल्य पायाभूत असते. आपले बदलते साहित्यसिद्धान्त त्या अनुभवाला उत्तरोत्तर अधिकाधिक न्याय मिळावा या दिशेनेच प्रयत्न करीत असतात.

काव्य हे ज्ञान – एक विशिष्ट प्रकारचे ज्ञान – देते व त्यातच त्याची उपयुक्तता व गांभीर्य साठविलेले आहे, असे ठामपणे प्रतिपादणारी एक समकालीन विचारसरणी आहे. काव्य हे ज्ञानाचे एक रूप आहे. काव्य हे इतिहासाहून अधिक तात्त्विक असते, या आपल्या सुप्रसिद्ध सूत्रात ॲरिस्टॉटलला असेच काहीतरी अभिप्रेत असावे. कारण 'इतिहासात घडून गेलेल्या घटनांचे वर्णन असते; तर काव्यात घडू शकतील अशा घटनांचे वर्णन असते,' म्हणजेच त्यात सर्वसामान्य व संभवनीय घटनांचे वर्णन असते, परंतु काव्याप्रमाणेच इतिहास हीसुद्धा अशी अभ्यासशाखा आहे की, नेमकी व्याख्या करण्याच्या दृष्टीने जी भोंगळ व ऐसपैस स्वरूपाची आहे. शिवाय विज्ञानासारखा जबरदस्त प्रभावशाली प्रतिस्पर्धी आज समोर उभा ठाकलेला आहे. अशा वेळी विज्ञान व तत्त्वज्ञान यांचा ज्यांच्याशी संबंध नाही, अशा विशिष्ट गोष्टींचे ज्ञान साहित्यामुळे होते, असा दावा मांडला जाऊ लागलेला आहे. डॉ. जॉन्सनसारखी नव्यअभिजाततावादी मंडळी 'सर्वसामान्यतेतील भव्यता' अशा शब्दांत काव्याचे वर्णन करताना दिसते. तर कित्येक आधुनिक विचारसरणीचे सिद्धान्तकार (उदा०–बर्गसाँ, गिल्बी, रॅन्सम, स्टेस) काव्याच्या विशिष्टत्वावर एकजात भर देताना आढळतात. स्टेस म्हणतो की, ऑथेलो नाटक हे काही सर्वसामान्य असूयेचे नाटक नव्हे, तर ऑथेलोच्या असूयेचे नाटक आहे, व्हेनिसच्या कन्येशी लग्न केलेल्या एका मूर जमातीच्या माणसाच्या मनातली ती विशिष्ट असूया आहे.[४]

साहित्यात सर्वसामान्यता असते की विशिष्टता ? साहित्यसिद्धान्त व समर्थनपर शास्त्र (apologetics) पहिल्या वा दुसऱ्या गोष्टीवर भर देऊ शकतील. त्यांपैकी कोणी म्हणेल की, साहित्य हे इतिहास व चरित्र यांहून अधिक सर्वसामान्य पण मनोविज्ञान व समाजशास्त्र यांहून अधिक विशिष्ट असते. तरीपण साहित्यसिद्धान्ताचा भर कशावर असतो, हे सांगताना धरसोडच आढळते, एवढेच नव्हे, तर प्रत्यक्ष साहित्यव्यवहारातसुद्धा हरएक ग्रंथकृतीनुसार व हरएक कालखंडानुसार सर्वसामान्यता व विशिष्टता यांचे प्रमाण मागेपुढे होताना दिसते.

पिल्ग्रिम व एव्हरीमॅन हे दोघे अखिल मानवजात बनण्याची जबाबदारी उचलतात; परंतु जॉन्सनच्या 'एपिसीन'मधील मोरोस हा 'गमत्या' म्हणजे एक विशिष्ट अशी विचित्र वल्लीच असतो. साहित्यामधील स्वभावचित्रणात सर्वसामान्य नमुन्यात विशिष्ट व्यक्ती आणि विशिष्ट व्यक्तीत सर्वसामान्य नमुना चित्रित करून 'नमुना' व 'व्यक्ती' यांचा मेळ साधलेला असतो, असेही एक तत्त्व पुढे येते. या तत्त्वाचा अन्वयार्थ लावण्याचे व त्यातून निश्चित व विशिष्ट स्वरूपाचे सिद्धान्त प्रस्थापित करण्याचे आजवर झालेले प्रयत्न उपयुक्त ठरलेले नाहीत. साहित्यातील नमुनाचित्रांचा प्रारंभ होरेसप्रणीत 'औचित्या'च्या सिद्धान्ताइतका (doctrine of decorum) व रोमन सुखात्मिकेतील नमुनाचित्रांच्या ठरीव गटाइतका (बढाईखोर शिपाई, चिक्कू माणूस, उधळा व स्वच्छंदी तरुण पुत्र, विश्वासू नोकर) जुना आहे. तदनंतर सतराव्या शतकातील स्वभावचित्रांच्या पुस्तकांतून व मोलियरच्या सुखान्तिकांतून आपणास याच तऱ्हेचे नमुनाचित्रण पाहायला मिळते. पण ही संकल्पना अधिक सर्वसामान्य पातळीवर कशी लागू करायची? 'रोमिओ ॲण्ड ज्युलिएट'मधील दाई नमुना आहे का? असल्यास कशाचा? हॅम्लेट हा नमुना आहे काय? एलिझाबेथकालीन प्रेक्षकांच्या दृष्टिकोणातून पाहिल्यास तो बहुधा, डॉ. टिमथी ब्राईटने वर्णिल्याप्रमाणे खिन्नताग्रस्त रोगी ठरेल. पण याबरोबरच त्याच्या स्वभावात आणखीही पुष्कळ गोष्टी आहेत व त्याच्या खिन्नतेला मूळ कारण काय घडले व कोणत्या संदर्भात घडले, हेही सांगितले गेले आहे. एका अर्थी तो व्यक्तीइतकाच नमुनाही ठरतो. कारण अनेक नमुने एकत्र भासमान व्हावेत असे त्यांचे चित्रण झालेले आहे. हॅम्लेट हा प्रेमिक किंवा माजी प्रियकर, विद्यार्थी, नाट्यकलाभिज्ञ व समशेरबहादरही आहे. प्रत्येक माणूस, मग तो अगदी साधाभोळा का असेना, अनेक नमुन्यांचे केंद्र किंवा ग्रंथी असतो. ज्या लोकांशी आपला संबंध एकेरी स्वरूपाचा येतो, ते लोक तथाकथित व्यक्तित्वप्रधान नमुने ठरण्याजोगे असून 'चपटे' (flat) वाटतात; उलट 'उठावदार' पण प्राप्त झालेल्या (round) व्यक्तिचित्रांत मते आणि नाती यांचा मिलाफ झालेला असतो व ती सार्वजनिक जीवन, खाजगी जीवन, परदेशांतील जीवन इ. विविध संदर्भांत उभी केलेली असतात.[५]

नाटक व कादंबरी यांच्या बाबतीतले बोधनात्मक स्वरूपाचे मूल्य मनोवैज्ञानिक भासण्याचा संभव आहे. 'कादंबरीकार हे मानवी स्वभावाचे रहस्य जेवढे शिकवू शकतील, तेवढे मानसशास्त्रज्ञांनाही जमणार नाही' हा दावा सुपरिचितच आहे. हॉर्नीने तर दोस्तोएव्हस्की, शेक्सपियर, इब्सेन व बाल्झॅक या ग्रंथकारांची 'अक्षय्य पुरणारी सामग्री' या शब्दांत भलावण केलेली आहे. ई. एम्. फॉस्टर याने ('ॲस्पेक्टस ऑफ द नॉव्हेल') असे प्रतिपादन केले आहे की, ज्यांच्या मनःप्रेरणा व आंतरिक जीवन आपल्याला माहीत झालेले आहे, अशा व्यक्ती अत्यल्पच असतात व कादंबऱ्यांची सर्वांत मोठी कामगिरी ही की, त्या आपल्या व्यक्तिचित्रांची आंतरिक भावजीवने आपणासमोर उघडी करतात.[६] कादंबरीकार हा स्वतःच्या

आत्मपरीक्षक दृष्टीने जणू आपल्या व्यक्तिचित्रांना आंतरिक जीवन प्राप्त करून देतो. कोणी असाही दावा करील की, श्रेष्ठ कादंबऱ्या ह्या मनोवैज्ञानिकांना साधनग्रंथ किंवा व्यक्तिगत इतिहास (म्हणजे स्पष्टीकरणार्थ घ्यावयाची नमुन्याची उदाहरणे) म्हणून उपयोगी पडतात. पण त्यायोगे मनोवैज्ञानिक हे सर्वसामान्य नमुने पाहण्याच्या मूल्यदृष्टीनेच केवळ कादंबरीचा उपयोग करतील, या सत्याशीच पुन्हा आपण येऊन ठेपतो. ही मंडळी पेर गोरिऑला त्याच्या एकंदर पार्श्वभूमीपासून (' द मेसन वॉकेर ') व पात्रपरिवारातून वेगळा काढूनच त्याच्या स्वभावचित्राकडे पाहतील.

या विज्ञानयुगात ' साहित्यिक मना ' ला सत्यसंशोधनाचा दावा करणे शक्य आहे, हे मत, स्वतः एक दुय्यम कवी असूनही मॅक्स ईस्टमनला पूर्णपणे नामंजूर आहे. ' साहित्यिक मन ' हे कसलेच खास प्रावीण्य नसणारे, विज्ञानयुगाच्या पूर्वीचे, नवशिके मन असते व सातत्य टिकवून धरण्याची त्याची धडपड चाललेली असते. आपल्या भाषाप्रभुत्वाच्या बळावर आपण काढीत असलेले उद्गार म्हणजे महत्त्वाची शाश्वत ' सत्ये ' आहेत, असा आभास हे मन निर्माण करू पाहते. साहित्यांतर्गत सत्य व साहित्यबाह्य सत्य ही दोन्ही वेगळी नव्हेत, ही दोन्ही सार्वजनिक प्रत्यय पटविणारी व पद्धतशीर अशी ज्ञानरूपेच असतात. सामाजिक शास्त्रांची सद्यःस्थिती हेच ' सत्य ' व त्यावरच साहित्यिकाचे ' विश्व ' व त्यातली कल्पनानिर्मित वास्तवता पारखावयाची असते आणि कादंबरीकाराजवळ याहून निराळी अशी एखादी जादूची तडक वाट नसते की, जिच्या योगे तो ज्ञानाच्या वर्तमानस्थितीपर्यंत झटक्यात पोहोचू शकेल. परंतु यावर ईस्टमनचे म्हणणे असे आहे की, ज्ञानसंशोधन किंवा ज्ञानसंप्रेषण हे आपले आद्य कर्तव्य आहे, असा जर का एखादा कल्पनाशील लेखक वा कवी दावा करू लागला, तर तो स्वतःविषयीच्या गैरसमजामुळेच होय. आपण जे पाहतो, त्याचा प्रत्यययुक्त साक्षात्कार घडविणे व संकल्पनादृष्ट्या किंवा व्यावहारिक रीत्या आपणास जे आधीच माहीत झालेले आहे, त्याची कल्पनाचित्रे काढणे, हे साहित्यिकाचे खरे कार्य होय.[८]

यथातथ्यतेचा प्रत्यय आणून देणारे काव्य व ' कलात्मक आंतरदृष्टी ' असणारे काव्य या उभयतांत भेदकरेषा आखणे कठीण आहे. ज्या गोष्टींचा प्रत्यय येणे आपल्या बाबतीत आता थांबले आहे, अशा गोष्टींचा प्रत्यय कलावंत आणून देतो की, ज्या गोष्टी निरंतर अस्तित्वात असूनही आपण पाहात नाही, अशा गोष्टी तो पाहावयाला लावतो ? चिताडलेल्या रेषारेषांत किंवा टिंबाटिंबांच्या जाळ्यात आकृती वा चेहरे लपविणाऱ्या शाईने काढलेल्या रेखाटनांची येथे आठवण व्हावी. आकृती वा चेहरा यांचे अस्तित्व त्यांत सदासर्वकाळ असते; पण एक एकसंध पूर्णाकृती किंवा आकृतिबंध म्हणून ती आपणास जाणवत नाहीत. व्हिस्लरने धुक्यामधून सौंदर्यमूल्य शोधून काढले, तद्वतच प्री-राफेलाईट मंडळींनी, तोपर्यंत एक नमुना म्हणून किंवा सौंदर्याकृती म्हणून न जाणवलेल्या स्त्रीजातीच्या विशिष्ट नमुन्यांचा व विशिष्ट सौंदर्याचा पुढे शोध लावला. या शोधांची माहिती वाईल्डकृत ' इन्टेन्शन्स 'मध्ये देण्यात

आलेली आहे. आता ही उदाहरणे ज्ञानाची म्हणायची की सत्याची? ठामपणे उत्तर द्यायला आपण कचरतो. आपण या शोधांना नवी 'प्रत्यक्षानुभवात्मक मूल्ये' किंवा नवे 'सौंदर्यनिष्ठ गुणविशेष' असे संबोधीत असतो.

कलेचा एक अंगभूत गुणविशेष व एक निकष म्हणून 'सत्या'वरचा दावा नाकारण्यास सौंदर्यमीमांसक का आढेवढे घेतात,[८] हे आपण समजू शकतो. एकतर 'सत्य' ही मोठी लब्धप्रतिष्ठित संज्ञा आहे, ती मागे जोडल्याने कलेविषयीच्या मनोमन आदराची नोंद केल्यासारखे होते. शिवाय श्रेष्ठतम मूल्यांपैकी एक मूल्य म्हणून सत्याची किंमत आपणास ज्ञात आहे असेही आपणास दाखवून देता येते. तसेच कला जर का 'खरी' नसेल, तर प्लेटोने धसमुसळेपणे संबोधिल्याप्रमाणे ती 'खोटी' ठरेल, अशी तर्कदुष्ट भीतीही अंशतः आपणास वाटत असते. कल्पनाशील (ललित) साहित्य हे 'कल्पित' असते, ते 'कलात्मक' व 'जीवनाची शाब्दिक अनुकृती' असते. 'कल्पित' शब्दाच्या विरुद्धार्थी शब्द 'सत्य' हा नसून 'तथ्य' (fact) किंवा 'स्थलकालनिबद्ध अस्तित्व' हा आहे. 'तथ्य' हे संभवनीयतेहून अद्‌भुत असते व अशा संभवनीयतेशीच साहित्याला कर्तव्य असते.[९]

कलात्मक सुसंगती साधलेल्या प्रत्येक कृतीमागे विश्वदर्शन (Weltanschauung) असते व त्याच्याद्वारा सर्व कलांमध्ये साहित्यकला हीच विशेषेकरून 'सत्या'चा दावा करीत असते. तत्त्वज्ञानी किंवा समीक्षक हे त्यांतल्या काही 'जीवनदृष्टीं'ना इतर जीवनदृष्टींहून अधिक सत्य मानतात. (ज्याप्रमाणे एलियटला, शेलीपेक्षा किंवा अगदी शेक्सपियरपेक्षासुद्धा डांतेची दृष्टी अधिक सत्य वाटते.) परंतु कोणत्याही जीवनविषयक प्रगल्भ तत्त्वज्ञानात सत्याचे काही प्रमाणात तरी दर्शन असतेच—निदान ते तसा दावा करीत असते. सध्या आपण ज्याची चर्चा चालविली आहे, ते **साहित्यिक** सत्य हे **साहित्यातील** सत्य असते. पद्धतशीर संकल्पनाच्या स्वरूपात ते साहित्याबाहेर अस्तित्वात असते, परंतु ते साहित्याला लावून दाखविणे, साहित्याकडून चित्रित होणे व साहित्यात साकार झालेले असणे, हे अगदी शक्य असते. या अर्थाने डांतेमधील सत्य हे कॅथलिक धर्मतत्त्वाला किंवा मध्ययुगीन ख्रिस्ती (Scholastic) तत्त्वज्ञानाला धरून आहे. 'सत्या' संबंधीची एलियटची काव्यविषयक भूमिका मूलतः अशाच प्रकारची आहे. ज्यांच्या ग्रंथकृती सोयिवारपणे आत्मसात करता येतील असे कोणीच तत्त्वज्ञानी न आढळल्यास कलावंत हेसुद्धा पद्धतशीर विचारवंत बनण्याचा आटापिटा करतीलही, तरीपण सत्य हे पद्धतशीर विचारवंतांच्या कक्षेत मोडते व कलावंत हे काही असे पद्धतशीर विचारवंत असत नाहीत.[१०]

ही सर्व भवती न भवती बऱ्याच प्रमाणात शब्दार्थविज्ञानाच्या (semantics) क्षेत्रातली वाटण्याचा संभव आहे. ज्ञान, सत्य, बोधन (cognition) व 'समज' (wisdom) या शब्दांचा आपणास कोणता अर्थ अभिप्रेत असतो? जर का सारेच सत्य हे संकल्पनात्मक व विधानात्मक असेल, तर कला, अगदी साहित्यकलासुद्धा, सत्याचेच रूप आहे, असे

म्हणता येणार नाही. शिवाय कोणासही रीतसर पडताळता येते, तेच सत्य, अशी प्रत्यक्षार्थ-'वाद्यांची संकुचित व्याख्या आहे. ही व्याख्या स्वीकारल्यास प्रायोगिक दृष्टिकोणातून कला ही काही सत्याचे रूप ठरणार नाही. 'ज्ञानाचे मार्ग' विविध प्रकारचे मानून सत्याला द्विस्वरूपी किंवा बहुस्वरूपी समजणे, हाच यावर पर्याय दिसतो. किंवा असे मानले पाहिजे की ज्ञानाचे मूलभूत असे दोनच प्रकार संभवतात. त्यांतला प्रत्येक प्रकार संकेतांनी बनलेली भाषाच उपयोजीत असतो,–विज्ञाने 'विवेचक' स्वरूपाची; तर कला 'प्रस्तुतीकरणा'च्या स्वरूपाची भाषा वापरते.[११] ही दोन्ही स्वरूपे सत्य आहेत काय? पहिले स्वरूप सामान्यतः तत्त्वज्ञान्यांना अभिप्रेत असणारेच आहे; तर दुसरे स्वरूप 'दिव्यकथां'बरोबर काव्यालाही आपल्या पंखाखाली घेणारे आहे. दुसऱ्या स्वरूपाला 'सत्य' (the truth) असे संबोधण्या-ऐवजी आपण 'खरे' (true) असे म्हणू या. 'खरे' या शब्दाच्या विशेषणात्मक गुण-धर्मामुळे या दोन संकल्पनांच्या संतुलनकेंद्रातील भेद स्पष्ट करता येईल. कला ही विशेष्य-दृष्ट्या सुंदर व विशेषणदृष्ट्या खरी असते (म्हणजेच ती सत्याला विरोधी नसते). मॅक्लीश याने आपल्या 'आर्स् पोएटिका' या ग्रंथात साहित्यिक सौंदर्य व तत्त्वज्ञान यांच्या उभयविध दाव्यांचा मेळ घालण्याचा प्रयत्न करीत असता पुढील सूत्र मांडले आहे : 'कविता = खरे-पणाचा अभाव' होय. काव्य हे तत्त्वज्ञानाइतकेच (विज्ञान, ज्ञान व समंजस जाणकारी) गांभीर्ययुक्त आणि महत्त्वाचे आहे. ते सत्याशी समतुल्य वा सत्यासारखे आहे.

श्रीमती लँगरने प्रस्तुतीकरणाच्या या प्रतीकधर्माला ज्ञानाचे एक रूप ठरवताना जो युक्तिवाद केला आहे, त्यात साहित्यापेक्षा रूपणकलांवर (Plastic arts) व त्यांच्याहीपेक्षा संगीतकलेवर विशेष भर दिला आहे. साहित्याला, 'विवेचकता' व 'प्रस्तुतीकरण' यांचे एक प्रकारचे मिश्रण मानण्याकडे लँगरबाईंचा कल उघडच दिसतो. तरीपण साहित्यात आढळणारे दिव्यकथात्मक अंग व आदिम स्वरूपाच्या प्रतिमा ह्या गोष्टी लँगरप्रणीत प्रस्तुतीकरणाच्या संकल्पनेशी मिळत्याजुळत्या ठराव्यात.[१२]

कला म्हणजे संशोधन किंवा सत्यासंबंधीची 'आंतरदृष्टी' होय व कला, विशेषतः साहित्य-कला म्हणजे 'प्रचार' होय, या दोन दृष्टिकोणांतील फरक स्पष्ट केला पाहिजे. दुसऱ्या दृष्टि-कोणानुसार लेखक हा नवसंशोधक नसतो, तर सत्याचा एक आर्जवी प्रचारक असतो. 'प्रचार' ही संज्ञा भोंगळ असल्याने तिचीही नीट छाननी अगत्याची ठरते. अविश्वासार्ह व्यक्तींकडून जेव्हा घातक मतप्रणालींचा प्रसार केला जात असतो, तेव्हाच आपण रूढ-बोलीत या संज्ञेचा वापर करीत असतो. या शब्दामध्ये काही एक पूर्वकल्पित गणित व सहेतुकता गर्भित असून काही विशिष्ट मतप्रणालींना, किंबहुना कोत्या मतप्रणालींना वा कार्य-क्रमांना तो लावला जात असतो.[१३] प्रस्तुत शब्दाचा अर्थ सीमित करून कोणी असेही म्हणू शकेल की, काही विशिष्ट कला म्हणजे (हलक्या प्रतीची) प्रचारच; परंतु श्रेष्ठ किंवा चांगली कला वा अस्सल कला (Art) ही काही तशी असण्याची शक्यता नाही. जर का या संज्ञेचा

अर्थ ' आपल्या जीवनविषयक दृष्टिकोणात वाचक सहभागी व्हावेत, म्हणून त्यांच्यावर छाप पाडण्यासाठी जाणूनबुजून वा नकळत केलेला प्रयत्न ' इतका ताणला, तर झाडून सर्व कलावंत प्रचारक असतात वा असायलाच हवेत, अशी (मागच्या विधानात ज्या भूमिकेची रूपरेषा दिली, त्या भूमिकेच्या बरोबर उलट असलेली) किंवा प्रामाणिक व जबाबदार अशा सर्वच कलावंतांना प्रचारक बनण्यावाचून नैतिक दृष्ट्या गत्यंतरच नसते, अशी भूमिका घेण्यास जरूर वाव आहे.

मॉंटगामेरी बेल्जीयन याच्या मते साहित्यिक हा कलावंत म्हणून ' बेजबाबदार प्रचारकी ' माणूस असतो; याचा अर्थ प्रत्येक साहित्यिकाने स्वतःचा म्हणून विशिष्ट दृष्टिकोण, जीवनाचे तत्त्वज्ञान, स्वीकारलेले असते. आपला दृष्टिकोण किंवा तत्त्वज्ञान वाचकाने स्वीकारावे यासाठी त्याचे **मन वळविणे** हा साहित्यकृतीचा सदैव घडून येणारा परिणाम असतो. आता मन वळविणे हे नेहमीच अवैध असते. म्हणजेच त्यात कशावर तरी वाचकाचा विश्वास बसावा यासाठी त्याला सतत प्रेरित केले जात असते व त्याची अनुमती मिळते ती संमोहनविद्येमुळेच. प्रस्तुतीकरणाची कला ही वाचकांचे वशीकरण करीत असते...' एलियटने बेल्जीयनचे हे मत उद्धृत करून त्याचे खंडण करताना कवीकवींतील भेद स्पष्ट केला आहे. ' ज्यांना प्रचारक मानणे निखालस कठीण जावे, असे कवी ' हे ' बेजबाबदार प्रचारक कवीं 'हून वेगळे होत. तसेच तिसरा वर्ग म्हणजे लुक्रेशस व डांतेसारखे ' विशेष प्रकारे आत्मभान ठेवणारे व जबाबदारीने प्रचार करणारे ' कवी. कवीने घोषित केलेले उद्दिष्ट व त्याचा ऐतिहासिक प्रभाव या उभय गोष्टींच्या आधारे कवीच्या जबाबदारीसंबंधी एलिएट निर्णय घेतो.[१४] ' जबाबदार प्रचारक ' हा वाक्प्रयोग पुष्कळांना ' वदतोव्याघात ' वाटण्याचा संभव आहे; परंतु वाक्प्रयोगातील या दोन घटकांच्या ओढाताणीतून उद्भवणारा तणाव, असा त्याचा अन्वयार्थ घेतल्यास तो अन्वर्थक ठरेल. गंभीर कलेत एक प्रकारची जीवनदृष्टी गर्भित असतेच व ती तत्त्वज्ञानी भाषेत, किंबहुना दार्शनिक परिभाषेत मांडणे शक्य आहे.[१५] कलात्मक सुसंगती (जिला कधीकधी ' कलेचे तर्कशास्त्र ' म्हणून संबोधितात) व तत्त्वज्ञानात्मक सुसंगती यांमध्ये परस्पर सहसंबंध असतो. भावना व विचार, संवेदनशीलता व बौद्धिकता, उचितानुभूतीतून जन्मलेल्या भावनेचा सच्चेपणा व चिंतनशीलता या जोड्यांत जबाबदार कलावंत कधीच गल्लत करू इच्छित नाही. जबाबदार कलावंत जी जीवनदृष्टी प्रत्ययकारीपणे साकार करतो, ती काही ढोबळ प्रचार म्हणून चलनी व यशस्वी ठरलेल्या जीवनदृष्टीसारखी असत नाही व कोणतीही पुरेशी व्यामिश्र जीवनदृष्टी वशीकरणातून वा संमोहनविद्येच्या द्वारा अपक्व व अविचारी कृती करण्यास प्रवृत्त करीत नसते.

आता ' विरेचन ' (catharsis) या संज्ञेशी निगडित असलेल्या साहित्यप्रयोजनविषयक संकल्पनांचा परामर्श घ्यावयाचा राहिला आहे. ही संज्ञा ॲरिस्टॉटलच्या ' पोएटिक्स ' ग्रंथातील असून तिच्यामागे तत्कालीन ग्रीक भाषेचा प्रदीर्घ इतिहास आहे. या शब्दप्रयोगाच्या

ॲरिस्टॉटलला अभिप्रेत असलेल्या अर्थासंबंधी मतभेद आहेत. त्याचा ॲरिस्टॉटल-प्रणीत अर्थ अर्थनिर्णयाच्या दृष्टीने महत्त्वाचा असला, तरी ज्या तात्पर्यार्थाने तो रूढ झालेला आहे, त्यासंबंधात उगाच घोळ घालीत बसण्यात तथ्य नाही. काही मंडळींच्या मते भावनांच्या दडपणातून आपणास—लेखकास किंवा वाचकास—मुक्त करणे, हेच साहित्याचे प्रयोजन होय. गटेने ‘ द सॉरोज ऑफ वेर्थर ’ लिहून विश्वाविषयीच्या वैतागातून (Weltschmerz) जशी स्वतःची सुटका करून घेतली, तद्वत भावनांचा आविष्कार करणे म्हणजे त्यापासून स्वतःची सुटका करून घेणे. शोकांतिकेचा प्रेक्षक किंवा कादंबरीचा वाचक हाही मुक्ततेचा वा सुटकेचा असाच अनुभव घेत असतो, असेही मत मांडले जाते. सौंदर्यात्म अनुभवाच्या अंती त्याला जेव्हा मनःशांती प्राप्त होत असते, तेव्हा त्याच्या भावनांना वाट करून देणारा एक केंद्रबिंदूच त्याला उपलब्ध झालेला असतो.[१६]

परंतु साहित्य आपली भावनांपासून सुटका करते की, उलट त्यांना चेतविते ? वास्तविक ‘ ज्या भावना आपण शुष्क केल्या पाहिजेत, त्यांना उलटे खतपाणी घालून वाढविण्याचे काम ’ शोकान्तिका वा सुखान्तिका करतात, असे प्लेटोचे मत होते. त्याऐवजी साहित्य हे जर का आपली भावनांपासून सुटका करीत असेल, तर कविकल्पनांपायी खर्ची पडणारे हे भावनाविसर्जन अनाठायीच ठरत नाही काय ? आपण ऐन तारुण्यात पापकर्दमात रुतलेले होतो, असा कबुलीजबाब सेंट ऑगस्टाईन् देतो; परंतु ‘ जसा मी डायडोच्या हत्येमुळे रडलो तसा त्याच्यासाठी कधीच रडलो नाही...’ असेही तो पुढे म्हणतो. मग काही साहित्य चेतक, तर काही विरेचक, असे मानायचे, की वाचकांच्या गटागटानुसार व प्रतिसाद देणाऱ्यांच्या प्रकृतिधर्मानुसार हा फरक पडतो असे म्हणायचे ?[१७] शिवाय यच्चयावत कला विरेचकच असावी काय ?—हे प्रश्न ‘ साहित्य आणि मनोविज्ञान ’ व ‘ साहित्य आणि समाज ’ या प्रकरणांत मोडणारे असले, तरीसुद्धा प्राथमिक तयारी म्हणून, ते येथे उपस्थित करून ठेवावे लागतात.

तात्पर्य, साहित्यप्रयोजनाशी निगडित असलेल्या प्रश्नामागे प्लेटोपासून वर्तमानकाळापर्यंत पश्चिमी जगताचा प्रदीर्घ इतिहास उभा आहे. ‘ सौंदर्याचे निमित्तकारण स्वतः सौंदर्यच ’ हे उद्‌गार काढणे जसे एमर्सनला एकदा भाग पडले, त्याप्रमाणे कवींच्या वा काव्यप्रेमी रसिकांच्या सहजप्रवृत्तींतून काही हा प्रश्न उपस्थित झालेला नाही. उपयुक्ततावादी व नीतिवादी किंवा राजकारणी मुत्सद्दी व तत्त्वज्ञानी लोक, म्हणजेच विशिष्ट साहित्येतर मूल्यांसंबंधी किंव एकूण सर्वच मूल्यांसंबंधी अंदाजी आडाखे बांधून निवाडे देणारी प्रतिनिधीभूत मंडळीच हा प्रश्न उपस्थित करीत असतात. ह्या मंडळींचा सवाल असतो की, तर मग तुमच्या काव्याचा उपयोगच काय ? सामाजिक व मानवसापेक्ष परिमाणांचे भान ठेवूनच ही मंडळी असा सवाल करीत असतात. असे आव्हान मिळताच कवींना किंवा काव्याची उपजत आवड असणाऱ्या रसिकांना समाजापुढे या सवालाला काहीतरी सयुक्तिक जबाब देणे भागच असते. मग

'आर्ज पोएटिका 'मधील एका परिच्छेदाद्वारे हे काम उरकले जाते. काव्याची एखादी **कैफियत वा समर्थन** ('Defence' वा 'Apology') लिहून काढले जाते. धर्मशास्त्रीय 'समर्थनशास्त्रा 'चा (apologetics) हा साहित्यक्षेत्रीय अवतार होय.[१८] या हेतूने तसेच संभाव्य वाचकवर्गावर डोळा ठेवून हे लोक मग साहित्याच्या 'आनंदा 'पेक्षा त्याच्या 'उपयुक्तते '-वर स्वाभाविकच भर देतात. परिणामी, शब्दार्थविज्ञानाच्या दृष्टीने साहित्याच्या 'प्रयोजना 'ला त्याच्या अवांतर बाह्य संबंधाशी समतुल्य मानणे आजकाल सुकर झालेले आहे. परंतु स्वच्छंदतावादी आंदोलनानंतर कवींना समाजाकडून जेव्हा आव्हानच दिले गेले, तेव्हापासून या प्रश्नाचे उत्तर निराळ्या स्वरूपात दिले जाऊ लागले. ए. सी. ब्रॅडलीच्या शब्दांत ते उत्तर म्हणजे, 'काव्यासाठी काव्य.'[१९] साहित्यसिद्धान्तकार हेदेखील 'समर्थनशास्त्रा 'च्या समग्र आवाक्याला गवसणी घालण्यासाठी 'प्रयोजन' ही संज्ञा उपयोजितात. या अर्थी तो शब्द योजून काव्याची संभाव्य प्रयोजने अनेक ठरतात, असे आपण म्हणतो. मात्र स्वतःच्या प्रकृतिधर्माशी इमान राखणे हेच काव्याचे मूलभूत व प्रमुख प्रयोजन होय.

चार /

साहित्य-मीमांसा, समीक्षा, आणि इतिहास

आपण साहित्याभ्यासाचे एक तर्कशास्त्र कल्पिले असल्याने आता साहित्याचा एकात्म व पद्धतशीर अभ्यासशक्य आहे, या निष्कर्षाप्रत पोचण्यावाचून आपणास गत्यंतरच नाही. इंग्रजी भाषेत या अभ्यासाला समाधानकारक अशी संज्ञा नाही. बऱ्याच प्रचलित असलेल्या संज्ञा म्हणजे 'लिटररी स्कॉलरशिप' (साहित्यिक व्यासंग) व फिलॉलजी (भाषाशास्त्र) या होत. यांतली पहिली संज्ञा आक्षेपार्ह वाटते, याचे एकच कारण सांगायचे, तर ती संज्ञा समीक्षेला आपल्या कक्षेतून वगळणारी वाटते व अभ्यासाच्या पंडिती पठडीवर विशेष भर देताना दिसते. मात्र 'व्यासंगी गृहस्थ' या संज्ञेचा अर्थ एमर्सनप्रमाणे समावेशक रीतीने केल्यास ती निःसंशय स्वीकार्य ठरेल. 'फिलॉलजी' या दुसऱ्या संज्ञेमुळे अनेक गैरसमज निर्माण होण्याचा संभव आहे. ऐतिहासिक दृष्ट्या पाहिल्यास साहित्यिक व भाषिक स्वरूपाच्या अभ्यासाचाच नव्हे; तर मानवी मनाच्या यच्चयावत निर्मितीच्या अभ्यासाचा त्या संज्ञेत अंतर्भाव होत आलेला आहे. ही संज्ञा जर्मनीमध्ये एकोणिसाव्या शतकात अतिशय मोठ्या प्रमाणावर प्रचलित झालेली असली, तरी 'मॉडर्न फिलॉलजी', 'फिलॉलजिकल क्वार्टर्ली' व 'स्टडीज इन् फिलॉलजी' या समीक्षात्मक नियतकालिकांवरून ती अद्यापही कशी टिकून आहे हे दिसून येईल. बेख याने भाषाशास्त्राच्या अभ्यासपद्धतीसंबंधी उपलब्ध असणारा एक ज्ञान-कोश (Encyklopadie und Methodologie der philologi schen Wissenschaften : या कोशाचा प्रसिद्धिकाल १८७७ असला, तरी ज्या व्याख्यानांच्या आधारे तो रचण्यात आला, ती १७०९ सालाइतकी जुनी) रचला आहे.[१] त्यात भाषाशास्त्राची व्याख्या 'ज्ञाताचे ज्ञान' अशी केलेली आहे, त्यामुळे तीमध्ये भाषा व साहित्य, कला व राजकारण, धर्म व सामाजिक रूढी यांचा अभ्यास अभिप्रेत आहे. बेखचे भाषाशास्त्र व ग्रीनलॉचा 'साहित्ये-

तिहास ' ही व्यवहारतः एकच होत. वेलच्या ' फिलॉलजी 'ला अभिजातकालीन ग्रंथाध्ययनाच्या गरजांतून प्रेरणा मिळाली होती; अर्थातच त्याला इतिहास आणि पुरातत्त्वविद्या यांच्या साहाय्याची विशेष आवश्यकता होती. याच भूमिकेतून त्याने साहित्याभ्यास ही ' फिलॉलजी '-ची केवळ एक शाखाच मानलेली होती. फिलॉलजी म्हणजे संस्कृतीचे सर्वंकष शास्त्र; विशेषतः जर्मन स्वच्छंदतावाद्यांच्या सुरांत सूर मिळवून तो ' राष्ट्रीय अस्मिता ' (National spirit) असे जिला संबोधित असे, तिचेच ते शास्त्र होय, अशी त्याची धारणा होती. ' फिलॉलजी ' या संज्ञेची व्युत्पत्ती तसेच या शाखेतील विशेषज्ञांचे प्रत्यक्ष कार्य यांच्या योगाने या संज्ञेचा अर्थ पुष्कळदा ' भाषाविज्ञान ' (Linguistics), विशेषतः ऐतिहासिक व्याकरण व भूत-कालीन भाषास्वरूपांचे अध्ययन असा होत असतो. या संज्ञेचे एवढे विविध व परस्परभिन्न अर्थ होत असल्याने तिचा त्याग करणेच श्रेयस्कर.

साहित्याच्या व्यासंगाच्या कार्याला-लागू पडणारी दुसरी पर्यायी संज्ञा म्हणजे ' संशोधन '. परंतु ही संज्ञा तर विशेषच असमाधानकारक वाटते. कारण सामग्रीच्या प्राथमिक शोधावरच काय तो तिचा विशेष भर असतो व शोधावयाची सामग्री नि सहजोपलब्ध सामग्री यांमध्ये ती असमर्थनीय भेद करते — निदान ती तसा भेद करीत असावी, असे वाटते. उदा. एखादा माणूस ब्रिटिश म्युझियममध्ये जाऊन एखादे दुर्मिळ पुस्तक वाचीत बसेल, तर ते संशोधन ठरते; पण जर का तो घरी आरामखुर्चीत त्याच पुस्तकाची पुनर्मुद्रित प्रत वाचीत बसलेला असेल, तर त्यामागे सकृद्दर्शनी तरी वेगळ्या मनोवृत्तीचा भास होतो. हाती घेतलेल्या समस्येनुसार ज्यांच्या कार्याचा विस्तार व स्वरूप ही मोठ्या प्रमाणावर बदलत असतात, अशी काही तरी प्राथमिक स्वरूपाची कार्ये, हाच अर्थ ' संशोधन ' या संज्ञेने जास्तीत जास्त सुचविला जातो. परंतु नवे आकलन, गुणधर्म-दिग्दर्शन व मूल्यनिर्णय यांसंबंधीच्या बारकाव्यां-सारखे साहित्याध्ययनाचे खास पैलू ' संशोधन ' या संज्ञेतून सुचविले जात नाहीत.

आपल्या या ' विशिष्ट अभ्यासक्षेत्रा 'त साहित्य–सिद्धान्त, समीक्षा व इतिहास यांमधील भेद स्पष्ट करून घेणे अर्थातच महत्त्वाचे ठरेल. एककालिक व्यवस्था म्हणून साहित्याकडे पाहणे, हा एक दृष्टिकोण झाला; तर मूलतः ऐतिहासिक प्रक्रियेचे अखंडित भाग म्हणून व कालक्रमानुसार रचलेली साहित्यकृतींची एक मालिका म्हणून त्याकडे पाहणे हा दुसरा दृष्टि-कोण होय. हा आपला या संदर्भातला पहिला भेद झाला. तेव्हा यापुढील भेद म्हणजे साहित्याची तत्त्वे नि कसोट्या यांचा अभ्यास व प्रत्यक्ष साहित्यकृतींचा अभ्यास (मग तो कालानुक्रमानुसार रचलेल्या ग्रंथमालिकेतील असो वा सुट्या साहित्यकृतीचा असो) हा होय. साहित्याची तत्त्वे, त्याचे प्रकार, त्याच्या कसोट्या व इतर तत्सम गोष्टी यांचा अंतर्भाव ' साहित्यसिद्धान्ता 'मध्ये करून व प्रत्यक्ष साहित्यकृतींच्या अध्ययनांना ' साहित्यसमीक्षा ' (मूलतः स्थितिशील भूमिका घेणारी) किंवा ' साहित्येतिहास ' या सदरात गणून त्यांचे विवेचन केल्यास प्रस्तुत भेदांचे भान चांगले राखता येते. अर्थात ' साहित्यसमीक्षा ' ही संज्ञा

सर्वच प्रकारच्या साहित्य-सिद्धान्तांचा अंतर्भाव व्हावा अशा पद्धतीने पुष्कळदा योजिली जात असते; पण त्यामुळे एका उपयुक्त ठरणाऱ्या भेदाकडे दुर्लक्ष होते. ॲरिस्टॉटल हा सिद्धान्त-कार, तर सँ ब्व्ह हा मूलतः साहित्यसमीक्षक होय. तसेच केनेथ बर्क हा वव्हंशी साहित्य-मीमांसक, तर आर. पी. ब्लॅकमर हा साहित्यसमीक्षक होय. प्रस्तुत ग्रंथातल्याप्रमाणे 'साहित्य समीक्षे'च्या व 'साहित्येतिहासा'च्या सिद्धान्तांचा आवश्यक तेवढा अंतर्भाव 'साहित्य–सिद्धान्त' या संज्ञेत सहज करता येण्याजोगा आहे.

हे भेद बरेच स्पष्ट असून आता त्यांना मोठ्या प्रमाणावर मान्यताही मिळालेली आहे. परंतु अशी वेगळी नावे दिली म्हणून या पद्धती काही विलगपणे उपयोजता येतातच असे नाही, या गोष्टीचे भान ठेवले जात नाही. या गोष्टी परस्परांत खूपच गुंतलेल्या आहेत. इतक्या की, समीक्षा व इतिहास यांना दूर सारून साहित्यसिद्धान्तावर लिहिणे, साहित्यसिद्धान्त व साहित्येतिहास यांना वगळून समीक्षा करणे किंवा सिद्धान्त व समीक्षा यांना डावलून साहित्येतिहास लिहिणे या गोष्टींची केवळ कल्पनाही अशक्य आहे. मात्र या गोष्टींचेही भान जितके ठेवायला हवे, तितके ठेवले जात नाही. उघडच आहे की, प्रत्यक्ष साहित्यकृतींच्या अध्ययनाचा आधार असल्याखेरीज साहित्यसिद्धान्ताची निष्पत्ती अशक्य आहे. कसोट्या, स्वरूपभेद व योजना या गोष्टी काही पोकळीतून निघत नाहीत. उलटपक्षी काही एक समस्यांचा संच, संकल्पनांचा व्यूह, संदर्भाचे मुद्दे व काही सामान्यसिद्धान्त हाताशी असल्याखेरीज समीक्षा व इतिहास ही दोन्ही अशक्य असतात. अर्थात येथे अगदी दुर्लंघ्य शृंगापत्ती उभी राहते, अशातला भाग नाही : काही पूर्वसंकल्पना मनात धरूनच आपण सदैव वाचन करीत असतो व साहित्यकृतींच्या अधिक अनुभवांतून आपल्या पूर्वसंकल्पनांत परिवर्तन व दुरुस्त्याही होत असतात. ही प्रक्रिया द्वंद्वात्मक आहे : तीत सिद्धान्त व व्यवहार यांचा परस्परांवर परिणाम घडत असतो.

साहित्यसिद्धान्त व समीक्षा यांपासून साहित्येतिहासाला अलग ठेवण्याचे प्रयत्न आजवर होत आलेले आहेत. उदा. एफ. डब्ल्यू. बेटसन्[२] याचा दावा असा आहे की, साहित्येतिहासात 'क' हा 'ख' पासून निघाला आहे, असे दाखविले जाते, तर समीक्षेमध्ये 'क' हा 'ख' पेक्षा चांगला आहे, असे मांडले जाते. या मतानुसार पहिल्याचा संबंध पडताळण्याजोग्या तथ्यांशी असतो. तर दुसऱ्यात मते व श्रद्धा यांना महत्त्व असते. परंतु हा भेद बिलकुल टिकण्याजोगा नाही. ज्यांना संपूर्णपणे तटस्थ 'तथ्ये' म्हणता येतील, अशी सामग्री साहित्येतिहात मुळी असतच नाही. खुद्द सामग्रीच्या निवडीतच मूल्यनिर्णय अनुस्यूत असतो: साधी पुस्तके आणि साहित्यकृती या सरळ प्राथमिक भेदात तसेच, या वा त्या लेखकाला कमी वा अधिक जागा देण्याच्या पंक्तिप्रपंचातही तो अभिप्रेत असतो. इतर लाखो पुस्तकांतून वा घटनांतून आपण एक विशिष्ट पुस्तक वा घटना निवडताना ज्या प्रकारचा मूल्यनिर्णय घेतो, त्याच प्रकारचा मूल्यनिर्णय एखादी कालनिश्चिती वा शीर्षकनिश्चिती करण्यामागेही असतो. तारखा, शीर्षके, जीवनातील घटना यांसारख्या गोष्टी तुलनेने तटस्थ तथ्ये म्हणून जरी मान्य

केल्या, तरी त्याचा अर्थ एवढाच की, साहित्यातील घटनांचे शकावलीवजा वृत्तसंकलन होणे शक्य आहे, या वस्तुस्थितीला आपली मान्यता आहे. परंतु पाठचिकित्सा किंवा साहित्यकृतीचा आधारभूत मूलस्रोत व साहित्यकृतींचे एकमेकींवरील प्रभाव यांसारख्या जरा पुढच्या पायरीवरचा विचार सुरू झाला की, निर्णय घेण्याची गरज पडू लागते. उदाहरणार्थ, 'पोपने ड्रायडनवरून काही गोष्टी उचलल्या आहेत' असे विधान केले, तर त्याचा इत्यर्थ, तत्कालीन इतर असंख्य पद्यरचनाकारांतून ड्रायडन व पोप यांची निवड केली, एवढाच नाही; तर त्यामागे ड्रायडन व पोप यांच्या वैशिष्ट्यांची जाणकारी गर्भित आहे व सातत्याचे तोलनमापन, परस्परतुलना व मूलतः समीक्षात्मक असणारी निवड इतक्या गोष्टी तेथे अभिप्रेत आहेत. दोघां लेखकांपैकी अमुक एका लेखकाचीच शैलीचे विशिष्ट गुणधर्म (किंवा तंत्रे) आधिक्याने निगडित ठरणारे आहेत, अशा महत्त्वाच्या तत्त्वाचा जोवर आपण स्वीकार करीत नाही, तोवर बुमॉंट व फ्लेचर यांच्या लेखनसहयोगाची समस्या आपणास कधीच उलगडणार नाही. प्रस्तुत गमक न स्वीकारल्यास शैलीभेद ही केवळ वस्तुस्थितिनिदर्शक गोष्ट म्हणून स्वीकारणे भाग पडेल.

परंतु साहित्येतिहास व साहित्यसमीक्षा ही एकमेकांपासून अलिप्त राखण्याचे समर्थन बहुधा वेगळ्याच कारणपरंपरेवर आधारलेले असते. त्यात निर्णयकार्याची गरज नाकारली जात नाही; परंतु साहित्येतिहासाच्या स्वतःच्या खास वेगळ्या, म्हणजे अन्य कालखंडांशी निगडित अशा, कसोट्या व मानदंड असतात, असा एक दावा केला जातो. साहित्यक्षेत्रातील हे पुनर्निर्मितिवादी असे प्रतिपादन करतात की, स्वतःच्या पूर्वग्रहांचे अतिक्रमण जाणूनबुजून दूर सारून व भूतकालीन कालखंडांचे मानदंड स्वीकारून आपण त्या काळाच्या मानसात व दृष्टिकोणात प्रवेश केला पाहिजे. हा दृष्टिकोण १९ व्या शतकात जर्मनीमध्ये 'ऐतिहासिकतावाद' म्हणून अगदी संगतवार व तपशिलवार मांडण्यात येत असे. तेथेही अर्न्स्ट् ट्रल्च् यांच्यासारखे मान्यवर ऐतिहासिक सिद्धान्तकार त्यावर टीकाच करीत आलेले आहेत.[३] आता या वादाचा शिरकाव प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रीतीने इंग्लंड-अमेरिकेतही झालेला दिसून येतो व आपले साहित्येतिहासकार ह्या वादावरची आपली निष्ठा कमीजास्त प्रमाणात प्रकट करतानाही आढळतात. उदाहरणार्थ, हार्डिन क्रेग् याने म्हटले आहे की, अलीकडील व्यासंगाने एक नव्यातली नवी व सर्वोत्कृष्ट श्रेणी आज गाठली आहे व ती म्हणजे 'कालविपर्यासात्मक विचारसरणी टाळण्याची.'[४] ई. ई. स्टोल् याने एलिझाबेथकालीन रंगमंचावरील संकेतांचा व तत्कालीन प्रेक्षकांच्या अपेक्षांचा अभ्यास करताना साहित्येतिहासाचे केंद्रवर्ती प्रयोजन म्हणजे लेखकाच्या उद्दिष्टाची पुनर्निर्मिती होय, हा सिद्धान्त विशद केला आहे.[५] मानवी शरीरातील चतुर्दोष (doctrine of Humours : कफ, रक्त, कृष्णपित्त व पीतपित्त) किंवा कवींच्या वैज्ञानिक वा व्याज-वैज्ञानिक संकल्पना यांसारख्या एलिझाबेथकालीन मानसशास्त्रीय सिद्धान्तांच्या अध्ययनाचे जे अनेक प्रयत्न झालेले आहेत, त्यांमध्येही असाच, काही ना काही

सिद्धान्त गर्भित आहे.[६] रोझमंड ट्यूव्हने डन् व समकालीन कवी यांच्या रेमिस्ट तर्कशास्त्राच्या अभ्यासाचा संदर्भ देऊन मेटॅफिजिकल्–संप्रदायी काव्यातील प्रतिमांची मुळे शोधण्याचा व व त्यांचे अर्थ स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे.[७]

अशा पद्धतीच्या अभ्यासग्रंथांतून आपली एवढीच खात्री पटते की, भिन्न भिन्न काल-खंडांतील समीक्षेच्या संकल्पना व रूढी भिन्न भिन्न स्वरूपाच्या होत्या. यावरून प्रत्येक काल-खंड ही इतर कोणत्याही कालखंडाशी समतुल्य नसणारी अशी एक स्वयंपूर्ण व एकात्म गोष्ट असून ती आपापल्या विशिष्ट काव्याद्वारे आविष्कृत झालेली असते, असा निष्कर्ष काढला गेला आहे. फ्रेडरिक ए. पॉट्ल् याने **इडियम् ऑफ पोएट्री** या आपल्या ग्रंथात मनमोकळ्या व मनवळव्या पद्धतीने या दृष्टिकोणाचे प्रतिपादन केले आहे.[८] आपल्या या पद्धतीला त्याने ‘ समीक्षांतर्गत सापेक्षतावाद ’ असे संबोधिले असून काव्येतिहासातील ‘ संवेदनशीलतेची सखोल परिवर्तने ’ व ‘ सातत्याचा सर्वंकष अभाव ’ यांवर भाष्यही केले आहे. धर्म व नीती या क्षेत्रांतील निरपेक्ष मानदंड जोडून घेतल्याने त्याचे विवेचन अधिक उपयुक्त झाले आहे.

साहित्येतिहासाची अशा प्रकारची संकल्पना काटेकोरपणे साकार होण्यासाठी गतकालीन कालखंडाविषयी किंवा लुप्त झालेल्या अभिरुचींविषयी कल्पक जाणकारी, ‘ सहभाव ’ (empathy) व मनोमन आपुलकी बाळगून केलेल्या प्रयत्नांची आवश्यकता असते. अनेक संस्कृतींमधील जीवनाकडे पाहण्याची सर्वसामान्य दृष्टी, मतमतांतरे, संकल्पना, पूर्वग्रह, आधारभूत गृहीतकृत्ये यांची पुनर्निर्मिती करण्याचे कित्येक यशस्वी प्रयत्न आजवर झालेले आहेत. देवदेवता, स्त्रिया व गुलाम यांच्याकडे पाहण्याची ग्रीकांची दृष्टी कशी होती, तिची तपशिलवार माहिती आपणास झालेली आहे. मध्ययुगीन विश्वरचनाशास्त्राचे बारकाव्याचे वर्णन आपण करू शकतो. बायझँटाइन कलेत व चिनी कलेत अनुस्यूत असणारे दृष्टिकोण अत्यंत विभिन्न आहेत किंवा निदान त्यांच्या कलात्मक परंपरा व रूढी अतिशय वेगळ्या आहेत, हे दाखवून देण्याचे प्रयत्न झालेले आहेत. आपल्या आजच्या काळापासून पूर्णपणे अलग पडलेले व आपल्या स्वतंत्र जगात कालक्रमणा करणारे, अशी ज्यांच्याविषयी समजूत झालेली आहे, अशा गॉथिक व बारोक मानवांवरील अध्ययनग्रंथांचे उदंड पीक जर्मनीत, खास करून श्पेंग्लरच्या प्रभावाखाली, आलेले आहे.

ऐतिहासिक पुनर्निर्मितीच्या अशा प्रयत्नांमुळे साहित्याच्या अध्ययनात लेखकाच्या निर्मिति-हेतूवर खूपच भर दिला जाऊ लागला आहे व समीक्षेच्या आणि साहित्यिक अभिरुचीच्या इतिहासात त्या निर्मितिहेतूचा अभ्यास करणे शक्य आहे, असे मानले जाऊ लागले आहे. आपण लेखकाचा हेतू निश्चित करू शकलो व त्या हेतूची पूर्ती करणे लेखकाला जमले आहे, हे दाखवू शकलो, तर मग आपण समीक्षेची समस्याही निकालात काढू शकू, असा सर्व-साधारण समज होऊन बसला आहे. लेखकाने तत्कालीन प्रयोजन पुरेसे साध्य केलेले असेल तर मग त्याच्या कृतीची अधिक कसलीही तदुत्तर समीक्षा करण्याची गरज नाही, किंबहुना

तशा समीक्षेची शक्यताही उरत नाही. अशा प्रकारच्या विचारसरणीनुसार समकालीन यश हीच समीक्षेची एकमेव कसोटी, या म्हणण्याला मान्यता देणे, एवढाच मार्ग उरतो. मग केवळ एकदोनच नव्हे, तर अक्षरशः शेकडो, स्वतंत्र, विभिन्न व परस्परव्यावर्ती अशा साहित्य-विषयक संकल्पना मानाव्या लागतात व कोणत्या ना कोणत्या आधारावर त्यांतली प्रत्येक संकल्पना 'बरोबर' ठरविता येते. काव्यविषयक आदर्शांच्या इतक्या बारीक बारीक चिरफळ्या उडतात की, जाग्यावर काही शिल्लकच राहात नाही; परिणामी सर्वत्र अराजक माजणे किंवा यच्चयावत मूल्ये सब गोलंकार अशा एकाच पातळीवर येणे यातच पर्यवसान होते व विस्कळित नि म्हणून अंतिमतः अनाकलनीय अशा सुट्या सुट्या तुकड्यांची एक माळका अशी कळा साहित्येतिहासाला प्राप्त होते. या संदर्भात एक अधिक नेमस्त स्वरूपाचे मत आहे. ते म्हणजे काव्यविषयक आदर्श ध्रुवात्मक असतात; ते इतके विभिन्न असतात की त्यांत साधारण-विभाजक असा काही सापडत नाही. उदा:—अभिजातवाद आणि स्वच्छंदतावाद, पोप आणि वर्ड्स्वर्थ यांचे आदर्श व विधानात्मक काव्य आणि व्यंग्य काव्य.

परंतु साहित्येतिहासाचा यथोचित विषय म्हणजे लेखकाचा 'हेतू' होय, ही कल्पनाच मुळी संपूर्णतः चुकीची आहे. कलाकृतीचा समग्र अर्थ तिच्या 'हेतू'तच पूर्णतः संपत नाही, किंबहुना त्या हेतूशी तो समतुल्यही असत नाही. मूल्यांची प्रणाली म्हणून तो अर्थ स्वतःचे एक स्वतंत्र जीवन जगत असतो. लेखकाला व त्याच्या समकालीन मंडळींना अभिप्रेत असणाऱ्या अर्थाच्या परिभाषेत कलाकृतीच्या समग्र अर्थाचे वर्णन करता येणे शक्य नाही. तो अर्थ एका संचयप्रक्रियेचे फलित असतो, किंवा अनेक वाचकांकडून, भिन्न कालखंडांतून कलाकृतीच्या केल्या गेलेल्या समीक्षेचा परिपाक म्हणजेच तो इतिहास असतो. तेव्हा ही समग्र प्रक्रियाच मुळात अप्रस्तुत असून आपण केवळ प्रारंभबिंदूकडेच परत आले पाहिजे, असा जो पुकारा हे ऐतिहासिक पुनर्निर्मितिवादी करीत असतात, तोच अनाठायी व अशक्य कोटीतला वाटतो. गतकालाचे मूल्यमापन करताना विसाव्या शतकातील माणसे म्हणून आपले जे अस्तित्व आहे, ते पार पुसून टाकणे केवळ अशक्य आहे. स्वभाषेचे साहचर्य, नवसंपादित दृष्टिकोण, गतशतकांचा आशय व प्रभाव या गोष्टी आपल्याला विसरता येणार नाहीत. होमर वा चॉसर यांचे समकालीन वाचक बनणे किंवा अथेन्समधील डायोनायसस् वा लंडनमधील ग्लोब या रंगमंचापुढील प्रेक्षक बनणे, आपल्याला अशक्य आहे : भूतकालीन जीवनदृष्टीत प्रत्यक्ष सहभागी होणे व कल्पनेच्या पातळीवर तिची पुनर्निर्मिती करणे या प्रक्रियांत नेहमी निर्णायक स्वरूपाचा भेद राहणारच. युरिपिडीसच्या **बाखी** या नाटकाचा प्रेक्षकवर्ग प्रायः जसा डायोनायसवर खरीखुरी श्रद्धा ठेवूनही त्या दैवताला हसू शकत असे, तसे काही करणे, आपणास खरोखरच शक्य नाही.[१] डांतेप्रणीत नरकाचे फेरे, आत्मशुद्धीचा पर्वत (Mountain of Purgatory) अक्षरशः सत्य मानणे आज आपल्यांपैकी कोणालाही शक्य नाही. आपणास हॅम्लेट नाटकाच्या समकालीन प्रेक्षकवर्गाला अभिप्रेत असलेली त्या नाटकाची

यथावत पुनर्निर्मिती करता आली, तरी त्यायोगे आपण त्याला फक्त अर्थदरिद्रीच बनवतो. पुढील पिढ्यांनी हॅम्लेटमध्ये जे नवनवे वैध अर्थ शोधून काढले आहेत, ते आपण दाबून टाकतो. नवीन अन्वयार्थाच्या शक्यताच बंद करतो. अर्थात आत्मनिष्ठ व मनःपूत अर्थ लावण्याच्या प्रवृत्तीचे हे काही समर्थन नव्हे : 'बरोबर' व चुकीच्या पाठभेदांतील फरकांची समस्या केव्हाही शिल्लकच राहील व हरएक विशिष्ट पाठाच्या बाबतीत वेगळा उलगडा करावाच लागेल. वर्तमानकालीन शैली व साहित्यिक चळवळी यांच्या गरजेतून निर्माण झालेल्या परिभाषेत भूतकाळाचे पुनर्मूल्यमापन करण्याचा धंदेवाईक समीक्षकाचा जन्मसिद्ध हक्क असला, तरी ऐतिहासिक दृष्टिकोणातून पाहणारा विद्वान केवळ आपल्या दृष्टिकोणाच्या आधारे साहित्यकृतीचे मूल्यमापन करण्यात समाधान मानणार नाही. अभ्यासकाच्या किंवा लेखकाच्याही समकालीन नसलेल्या एखाद्या तिसऱ्याच दृष्टिकोणातून जर अभ्यासकाला पाहता आले किंवा एखाद्या साहित्यकृतीचा अन्वयार्थ लावता आला, तसेच तिच्या समीक्षेच्या संपूर्ण इतिहासाचे अन्वेषण करता आले, तर त्या साहित्यकृतीच्या समग्र अर्थाबाबत अभ्यासकाला ते मार्गदर्शक ठरण्याचा संभव आहे.

परंतु प्रत्यक्ष व्यवहारात ऐतिहासिक दृष्टिकोण व वर्तमानकालीन दृष्टिकोण यांत सुस्पष्ट अशी निवड करणे क्वचितच सुसाध्य असते. व्याज-सापेक्षतावाद व व्याज-निरपेक्षतावाद या दोहोंच्याही बाबत आपण जागरूक राहणे अगत्याचे ठरते. मूल्यमापनाच्या ऐतिहासिक प्रक्रियेतून मूल्यविकास घडून येत असतो. व पुन्हा ती मूल्येच आपल्या परीने नवे समजून घेण्यासाठी आपल्याला उपयोगी पडत असतात. 'मानवी स्वभावाची अपरिवर्तनीयता' वा 'कलेची विश्वात्मकता' यांना आवाहन करणारा कर्मठ निरपेक्षतावाद हा काही ऐतिहासिक सापेक्षतावादाला उत्तर होऊ शकत नाही. ज्याला 'आलोक-तारतम्यवाद' (Perspectivism) अशी संज्ञा उचित ठरेल, अशा एखाद्या दृष्टिकोणाचा आपण स्वीकार करणे, हे श्रेयस्कर. कलाकृतीच्या काळातील किंवा तदुत्तर काळातील कालखंडांमध्ये जी विशिष्ट मूल्ये प्रचलित असतात, त्यांच्या संदर्भातच आपणास कोणत्याही कलाकृतीकडे पाहता आले पाहिजे. कलाकृती ही जशी 'शाश्वत' (म्ह० आपली विशिष्ट अस्मिता टिकविणारी) तशीच 'ऐतिहासिक' (म्ह० माग काढता येण्याजोग्या क्रमविकासात्मक प्रक्रियेतून जाणारी) अशी उभयविध असते. सापेक्षतावाद हा साहित्येतिहासाला खंडित मालिकेचे व म्हणून सुध्दा सातत्यहीन तुकड्यांचे रूप देतो. उलट पुष्कळशा निरपेक्षतावादी मतप्रणाली एक तर केवळ पुढे सरकणाऱ्या वर्तमान घटितापुरती कामगिरी बजावतात किंवा साहित्याला अन्याय करणाऱ्या एखाद्या साहित्यबाह्य अमूर्त आदर्शावर ऐतिहासिक स्वरूपाच्या (नव्य-ह्युमॅनिस्ट मार्क्सवादी व नव्य-थॉमिस्ट यांसारख्या आदर्शाप्रमाणे) आधारलेल्या तरी असतात. आलोक-तारतम्यवादा'चा अर्थ असा की, कविता ही एकच असते, साहित्य एकच असते व त्याचे स्वरूप कोणत्याही युगातील साहित्याच्या स्वरूपाशी तुल्यबल असते, ते विकसनशील व शक्यतानिर्भरही असते.

ज्यांच्यामध्ये कसलाही समानधर्म नाही, अशा अनन्यसाधारण कृतींची मालिका म्हणजे जसे साहित्य नव्हे, तद्वतच स्वच्छंदतावादी काळ किंवा अभिजातवादी काळ, पोपचे युग व वर्ड्स्वर्थचे युग अशा कालचक्राच्या फेऱ्यात वसणारी ग्रंथमालिका म्हणजेही साहित्य नव्हे. अर्थात अधिक जुन्या अभिजातवादाने आदर्शभूत मानलेले ते एकसुरी, निर्विकार 'ठोस स्वरूपाचे विश्व'ही नव्हे. निरपेक्षतावाद व सापेक्षतावाद हे दोन्हीही झूट आहेत, परंतु मूल्य-विषयक अराजक व समीक्षाकार्याची शरणागती यांच्याशी समतुल्य असणारा सापेक्षतावाद हाच, त्यांतल्या त्यात आजच्या इंग्लंडअमेरिकेला अधिक धोकेबाज ठरेल.

कोणती ना कोणती निवडीची तत्त्वे लावल्याशिवाय तसेच स्वरूपांकनाचा व मूल्यनिर्णयाचा काही एक प्रयत्न केल्याशिवाय प्रत्यक्षात कोणताही साहित्येतिहास केव्हाच लिहिला गेलेला नाही. समीक्षेचे महत्त्व नाकारणारे साहित्येतिहासकार हे स्वतःच आत्मभान नसणारे समीक्षक —पारंपरिक कसोट्या नि लब्धप्रतिष्ठित गोष्टी दुसऱ्याकडून आयत्या घेणारे समीक्षक-असतात. आजकाल असे लोक म्हणजे बहुतकरून कालबाह्य ठरलेले स्वच्छंदतावादी असतात. अन्य प्रकारच्या कलांच्या बाबतीत व विशेषतः आधुनिक साहित्याच्या बाबतीत त्यांनी आपली मने मिटून घेतलेली असतात. परंतु आर. जी. कॉलिंगवूडने रास्तपणे म्हटल्याप्रमाणे, 'जो माणूस शेक्स्पियर कवी कशामुळे ठरतो, हे समजल्याचा दावा करतो, तो कुमारी स्टाइन् ही कवयित्री आहे की नाही व नसल्यास का नाही, हे जाणत असल्याचेही सूचित करीत असतो.'[१०]

गंभीर अभ्यासक्षेत्रातून अत्याधुनिक साहित्याची हकालपट्टी हा या 'पंडिती' दृष्टिकोणाचा खास दुष्परिणाम आहे. विद्वान मंडळी 'आधुनिक' साहित्य ह्या संज्ञेचा अन्वयार्थ एवढा ऐसपैस लावीत असत की, मिल्टननंतरची एखादी ग्रंथकृती अभ्यासार्ह योग्यतेची आहे, असे क्वचितच मानले जाई. तदनंतर पारंपरिक साहित्याच्या इतिहासात अठराव्या शतकाला उचित व नियमित स्थान देऊन स्वीकृत करण्यात आले व त्याचा अभ्यास तर आता एक दिखाऊ टूम म्हणून चलनी झाला आहे. कारण त्यायोगे एका अधिक औचित्यपूर्ण, अधिक स्थिर व अधिक श्रेणीबद्ध विश्वात पलायन करण्याची सोय झालेली दिसते. स्वच्छंदतावादी कालखंड व एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरपादातील साहित्य यांकडेही अभ्यासू विद्वानांचे लक्ष वेधू लागले आहे. तसेच शैक्षणिक क्षेत्रातील थोड्या मान्यवर व जिद्दीच्या व्यक्तींनी समकालीन साहित्याच्या पांडित्यपूर्ण अभ्यासाचे समर्थन चालविले असून त्यांनी तसा शिरस्ताही घालून दिला आहे.

विद्यमान लेखकांच्या अभ्यासाविरुद्ध संभाव्य असा एकमेव आक्षेप हा की, संपूर्ण कृतींच्या अभ्यासामधून प्राप्त होणाऱ्या, तसेच उत्तरकालीन कृती पूर्वकालीन कृतींच्या ध्वन्यर्थावर जो प्रकाश टाकतात, त्यातून मिळणाऱ्या आलोक–तारतम्याला अभ्यासक मुकतो. परंतु ही उणीव फक्त विकसनशील लेखकांच्या बाबतीतच मान्य होण्यासारखी आहे. उलटपक्षी कृतीच्या रचनाकालाचे ज्ञान, भोवतालची परिस्थिती व पार्श्वभूमी यांचे ज्ञान तसेच लेखकाशी

प्रत्यक्ष परिचय होण्याची संधी, मुलाखत घेऊन प्रश्न विचारण्याची सोय, निदान पत्रव्यवहार-रूपाने साधता येणारा संपर्क अशा ज्या सुविधा समकालीनांच्या बाबतीत प्राप्त होण्यासारख्या असतात, त्यांच्या मानाने वरील उणीव ही नगण्यच म्हणावी लागेल. जर का पुष्कळसे दुय्यम, फार काय दशम दर्जाचेही भूतकालीन लेखक अभ्यासार्ह ठरत असतील, तर एखादा प्रथम किंवा, द्वितीय दर्जाचा समकालीन लेखक हासुद्धा तितकाच अभ्यासार्ह ठरावयास हवा. विद्वान मंडळी स्वतः मूल्यनिर्णय करण्यास आढेवेढे घेते, त्याचे कारण म्हणजे आत्मप्रत्ययाचा अभाव व भित्रेपणा होय. हे लोक 'काळाचा कौल' घेण्यासाठी थांबल्याचा दावा करतात; पण इतर प्राध्यापकांसह अन्य समीक्षकवर्ग व वाचक यांनी दिलेलाच तो कौल असतो, हे काही त्यांच्या ध्यानात येत नाही. साहित्येतिहासकाराला समीक्षा व सिद्धान्त यांबाबत सूट द्यावी, हे सारे गृहीतकृत्यच निखालस चुकीचे आहे. कारण अगदी साधे आहे: कलाकृती कालची असो वा हजार वर्षांपूर्वीची असो, ती 'आता' अस्तित्वात असते, निरीक्षणार्थ समोर उपलब्ध असते व काही कलात्मक समस्यांचे निराकरण तीत गर्भित असते. समीक्षातत्त्वाचा सतत आधार घेतल्याविना तिचे विश्लेषण, स्वरूपांकन वा मूल्यमापन होण्यासारखे नसते. 'साहित्येतिहासकार हा इतिहासकार या नात्यानेही समीक्षक असायलाच हवा.'[११]

उलटपक्षी अत्यंत व्यक्तिनिष्ठ आवडी-नावडीच्या शेरेबाजीपलीकडे जेव्हा साहित्यसमीक्षा जाते, तेव्हा साहित्यसमीक्षेच्या दृष्टीने साहित्येतिहासही अत्यंत महत्त्वाचा ठरत असतो. सर्व तऱ्हेच्या ऐतिहासिक संबंधांविषयी अनभिज्ञ राहण्यात समाधान मानणारा समीक्षक नेहमी निर्णय घेताना भलतीकडेच भरकटत जाईल. कोणती कृती मूळची व कोणती आधारित, हे याला कळणार नाही. तसेच ऐतिहासिक परिस्थितीच्या अज्ञानामुळे विशिष्ट कलाकृतींच्या आकलनाच्या बाबतीत त्याच्या हातून सदैव घोटाळे होतील. ज्या समीक्षकापाशी ऐतिहासिक ज्ञान अत्यल्प असेल किंवा त्याचा संपूर्ण अभाव असेल, त्याचा कल विस्कळित अनुमाने काढण्याकडे तरी राहील, वा आत्मचरित्रात्मक तऱ्हेची 'महान ग्रंथकृतीमधील साहसे' शोधीत बसण्याच्या नादात तरी तो गुंतून पडेल व एकंदरीत अतिदूरच्या भूतकाळाचा संपर्क स्वतः टाळून तो तशा गोष्टी पुरातत्त्ववेत्ते नि 'भाषाशास्त्रज्ञ' यांच्यावर सोपविण्यात समाधान मानून राहील.

या म्हणण्याचे नेमके उदाहरण म्हणजे मध्ययुगीन साहित्य व विशेषतः मध्ययुगीन इंग्रजी साहित्य. बहुधा चॉसरचा अपवाद वगळल्यास, या साहित्याकडे सौंदर्यशास्त्रीय व समीक्षात्मक भूमिकेवरून क्वचितच कोणी पाहिले असेल. बरेचसे अँग्लोसॅक्सन काव्य किंवा मध्ययुगीन संपन्न भावकाव्य यांची आधुनिक संवेदनाशीलतेने पारख केल्यास त्यांबाबत अगदी वेगळीच दृष्टी प्राप्त होईल. उलटपक्षी ऐतिहासिक दृष्टिकोणाचा अंगीकार करून जननिक समस्यांची पारख केल्यास समकालीन साहित्यावर पुष्कळच प्रकाश पडेल. साहित्य-समीक्षा व साहित्येतिहास यांत नेहमी केली जाणारी फारकत ही उभयतांनाही घातक ठरत आलेली आहे.

पाच /

विश्वसाहित्य, तुल्यसाहित्य व राष्ट्रसाहित्य

साहित्याभ्यासाच्या कक्षेत आपण सिद्धान्त, इतिहास व समीक्षा यांमधील भेद स्पष्ट केला. आता वर्गीकरणाच्या भिन्न तत्त्वाच्या आधारे आपण तुल्यसाहित्य, विश्वसाहित्य व राष्ट्रसाहित्य यांची पद्धतशीर व्याख्या करण्याचा प्रयत्न करू. 'तुल्य'साहित्य ही संज्ञा मोठी अडचणीची आहे, तसेच व्यासंगाच्या क्षेत्रात या महत्त्वाच्या अभ्यास-पद्धतीला अपेक्षित यश लाभलेले नाही. याचे एक कारण प्रस्तुत संज्ञेचा त्रासदायकपणाच होय, हे निःसंशय. ॲम्पिएरच्या histoire comparative ('तौलनिक इतिहास') या शब्दसंहतीच्या भाषांतराच्या निमित्ताने मॅथ्यू ऑर्नल्डने ही संज्ञा बहुत करून इंग्रजी भाषेत प्रथम उपयोगात आणली (१८४८). तत्पूर्वी फ्रान्समध्ये क्युव्हिएच्या Anatomie comparee (तौलनिक शरीरविज्ञान, १८००) या संज्ञेला वाट पुसत व्हिलमे याने 'Litterature comparee' ('तुलित साहित्य') हा शब्दप्रयोग केला होता व तो फ्रेंचमध्ये मान्य झालेला आहे. जर्मन लोक या संकल्पनेसाठी 'Vergleichende Literaturgeschichte' ('साहित्याचा तौलनिक इतिहास') ही संज्ञा उपयोजितात.[1] परंतु विभिन्न प्रकारे साधल्या गेलेल्या या विशेषणांपैकी कोणतेही एक प्रस्तुत संकल्पनेवर फारसा प्रकाश टाकू शकत नाही किंवा साहित्याच्या अध्ययनाच्या विशिष्ट प्रक्रियांचा नीट उलगडा करू शकत नाही; कारण तुलनात्मक पद्धती ही सर्वच प्रकारची समीक्षणे व विज्ञाने यांत उपयोगात आणली जात असते. साहित्यासाहित्यांमध्ये किंवा त्यांतील आंदोलने, व्यक्ती आणि कृती यांमध्येसुद्धा औपचारिक स्वरूपाची तुलना करणे ही गोष्ट साहित्येतिहासाच्या बाबतीत केंद्रवर्ती सूत्र म्हणून क्वचितच मानली जाते. तरीसुद्धा एफ. सी. ग्रीनच्या **मिन्युएट**[2]सारखा ग्रंथ, १८ व्या शतकातील फ्रेंच व इंग्रजी साहित्याच्या पैलूंची तुलना करून समांतर गोष्टी व परस्परांतील जवळिकेचे संबंध यांवर प्रकाश

टाकण्यासाठीच केवळ नव्हे, तर उभय राष्ट्रांच्या साहित्यविकासातील मार्गभिन्नतेची कल्पना देण्यासाठीही उपयुक्त ठरतो.

व्यवहारात ‘ तुल्य ’ साहित्य ही संज्ञा अभ्यासाची भिन्न भिन्न क्षेत्रे आणि भिन्न भिन्न समस्यांचे गट यांना व्यापीत आलेली आहे व अजूनही व्यापीत असते. प्रथमतः मौखिक साहित्याचा अभ्यास, विशेषेकरून लोककथांची आशयसूत्रे व त्यांचे स्थलांतर यांचा अभ्यास; तसेच ‘ उच्च,’ ‘ कलात्मक ’ साहित्यातून त्यांचा कसा व केव्हा प्रवेश झाला, याचा अभ्यास, असा ‘ तुल्य साहित्य ’ या संज्ञेचा अर्थ होऊ शकेल व अशा तऱ्हेच्या समस्या लोकविद्येच्या कक्षेत घालता येतील. ही ज्ञानाची एक महत्त्वाची शाखा असून ती सौंदर्यात्मक तथ्यांकडे काही अंशांपुरतेच लक्ष देत असते. कारण ही शाखा कलांबरोबर ‘ लोक ’समूहाच्या समग्र संस्कृतीचा—त्याचे कपडेलत्ते व चालीरीती, लोकभ्रम व हत्यारे-अवजारे यांचा—अभ्यास करते; परंतु मौखिक साहित्याचा अभ्यास साहित्यविषयक व्यासंगाचा एक अविभाज्य भाग असतो, या मतालाही मान्यता द्यावयास हवी; कारण लिखित कृतींच्या अभ्यासापासून हा अभ्यास वेगळा काढता येणार नाही व लिखित आणि मौखिक साहित्यांचा परस्पर-परिणाम सतत घडत आलेला आहे व अजूनही ही प्रक्रिया चालूच आहे. सर्व मौखिक साहित्याला ‘ gesunkenes Kulturgut ’ (लुप्त सांस्कृतिक वारसा) मानणाऱ्या हॅन्स नाउमान्सारख्या लोकविद्येच्या अभ्यासक-मंडळींची अतिरेकी भूमिका न घेताही उच्च-वर्गीय लिखित साहित्याने मौखिक साहित्यावर सखोल परिणाम घडवून आणलेला आहे, हे आपणास उमगू शकते. उलटपक्षी पुष्कळसे मूलभूत साहित्यप्रकार व कथासूत्रे यांचे मूळ लोकसाहित्यात आहे, हे आपणास गृहीत धरावेच लागते; आणि लोकसाहित्याच्या सामाजिक उद्गमाविषयी आपल्यापाशी भरपूर पुरावाही उपलब्ध आहे. तरीपण ‘ शिवल्रिक रोमान्स् ’ (chivalric romance) व त्रूबादूर कवींची भावगीते (troubadour lyric) ही लोकसाहित्यात समविष्ट करावी लागतात, ही गोष्ट वादातीत आहे. लोकप्रिय पोवाडे, परिकथा व दंतकथा या ज्या स्वरूपात आपणास ज्ञात झालेल्या आहेत, त्या स्वरूपावरून प्रायः त्या बऱ्याच उत्तरकालीन व उच्च वर्गीय समाजातून जन्म पावलेल्या असतात, हे उघड दिसून येते. लोकसंस्कृतीची सर्जनशीलता व लोककलांची अतिप्राचीनता यावर जबरदस्त विश्वास असणाऱ्या स्वच्छंदतावादी मंडळींना ही गोष्ट धक्का देणारी आहे.[३] तरी-सुद्धा साहित्याच्या विकासाची प्रक्रिया, तसेच साहित्यप्रकार व तंत्रे यांचा उद्गम व विकास समजावून घेण्याची उमेद बाळगणाऱ्या साहित्याभ्यासकाला मौखिक साहित्याभ्यासा-विषयी अगत्यच वाटले पाहिजे. दुर्दैवाने अजूनपर्यंत मौखिक साहित्याचा अभ्यास केवळ कथासूत्रे व त्यांचे देशोदेशी झालेले संक्रमण यांच्या अभ्यासापुरता, म्हणजे एक प्रकारे केवळ आधुनिक साहित्याच्या कच्च्या मालापुरताच सीमित राहिलेला आहे.[४] अलीकडे मात्र लोकविद्याभ्यासकांनी आपला मोहरा आकृतिबंध, रूपे व तंत्रे यांच्या अभ्यासाकडे,

साहित्यप्रकारांच्या स्वरूपशास्त्राकडे, कहाणी सांगणारा, कहाणी-निवेदक व तिचा श्रोता यांच्या समस्यांकडे अधिकाधिक वळविला आहे व अशा रीतीने साहित्यिक व्यासंगाच्या सर्वसामान्य संकल्पनेशी लोकविद्येचा घनिष्ठ संगम होण्याचा मार्ग मोकळा करून दिला आहे.[५] संक्रमणप्रक्रिया व सामाजिक पार्श्वभूमी यांसारख्या मौखिक साहित्याभ्यासाच्या क्षेत्रातील खास-वेगळ्या, अशा समस्या असल्या[६], तरी त्याच्या ज्या इतर मूलभूत समस्यांच्या बाबतीत लिखित साहित्यसुद्धा त्याच्याशी निःसंशय सहभागी असते. तसेच मौखिक व लिखित साहित्यामध्ये चालत आलेला सातत्याचा धागाही कधीच खंडित झालेला नाही. आधुनिक युरोपीय साहित्याच्या व्यासंगी लोकांनी या समस्यांकडे दुर्लक्ष करून स्वतांची हानी करून घेतली आहे. स्लाव्हिक व स्कँडिनेव्हीय देशांत लोकविद्या अद्याप जिवंत आहेत— किंबा निदान परवापर्यंत जिवंत होत्या. या देशांतील साहित्येतिहासकार अशा अभ्यासांशी अधिक निकटचा संपर्क साधून आहेत. मात्र केवळ 'तुल्य साहित्य' या संज्ञेने मौखिक साहित्याच्या अभ्यासाची नेमकी ओळख पटणे, कठीणच आहे.

आणखी एका अर्थी 'तुल्य साहित्य' ही संज्ञा योजिली जाते. तो अर्थ म्हणजे दोन वा अधिक साहित्यांमधील परस्परसंबंधांचे अध्ययन. प. बा. फर्नांद बाल्डेनस्पर्जर यांच्या नेतृत्वाखाली तसेच Revue de litterature Comparee या नियतकालिकाभोवती गोळा झालेल्या व Comparitistes नावाच्या भरभराटीस येत असलेल्या संप्रदायाने प्रस्तुत संज्ञा फ्रान्समध्ये रूढ केली आहे.[७] खास करून फ्रान्स व इंग्लंड या देशांत गटेचा तसेच फ्रान्समध्ये ओसियन, कार्लाइल व शिलर या लेखकांचा जो प्रभाव पडलेला आहे व खोलवर ठसा उमटलेला आहे, किंवा त्यांना जी प्रतिष्ठा व मानमान्यता लाभली आहे, त्यासंबंधीच्या प्रश्नांचा या संप्रदायाने, कधी यांत्रिकपणे तर कधी लक्षणीय साक्षेपाने, वेध घेतलेला आहे. या संप्रदायाने एक नवी अभ्यासपद्धतीच मुळी विकसित केली आहे. या पद्धतीमध्ये परीक्षणे, भाषांतरे व प्रभाव यांच्यापलीकडे जाऊन एखाद्या विशिष्ट लेखकाची विशिष्ट काळातील प्रतिमा वा संकल्पना कशी होती, याचा बारकाव्याने विचार केला जातो. तसेच नियतकालिके, भाषांतरकार, साहित्यिक वर्तुळे, पर्यटक यांसारख्या आदानप्रदानाच्या अनेकविध घटकांचीही नीट दखल घेतली जाते. परकीय लेखकांचे जेथे आगतस्वागत होते, त्या उतारपेठेतील वातावरण व साहित्यिक परिस्थिती हा घटकसुद्धा तेथे विचारात घेतला जातो. विशेषतः पश्चिम युरोपीय साहित्याच्या घनिष्ठ एकात्मतेचा खूपच साक्षीपुरावा आता एकंदरीत गोळा झालेला आहे व साहित्याच्या आयातनिर्यात व्यापाराविषयी आपल्या जाणकारीत कल्पनेबाहेर भर पडलेली आहे.

परंतु 'तुल्य साहित्या'च्या या कल्पनेच्या संदर्भात काही खास अडचणी कोणासही जाणवतात.[८] अशा अध्ययनांच्या गोळाबेरजेतून एखाद्या पृथगात्म अभ्यासपद्धतीचा उद्भव होईल, असे वाटत नाही. 'फ्रान्समधील शेक्सूपियर' व 'अठराव्या शतकातील इंग्लंड-

मधील शेक्स्पियर ' या दोन विषयांवरील अध्ययनांत पद्धतीच्या दृष्टीने तसा काहीच भेद नाही. तीच गोष्ट बॉदलेअरवरील एडगर ॲलन पोचा प्रभाव व पोपवरील ड्रायडनचा प्रभाव या दोन विषयांबाबतही खरी आहे. निरनिराळ्या साहित्यांचे एकूण राष्ट्रीय साहित्याशी असलेले नाते तोडून त्यांच्यांत तुलना करण्याच्या हेतूने त्यांना अलग करून घेतल्याने, उगमस्थाने व प्रभाव, प्रतिष्ठा व लोकप्रियता या बाह्य स्वरूपाच्या प्रश्नांपुरतीच ही अध्ययने सीमित झालेली दिसतात. अशा प्रकारच्या अध्ययनातून एखाद्या विशिष्ट कलाकृतीचे विश्लेषण व परीक्षण करण्यास वाव मिळत नाही. किंबहुना तिच्या उत्पत्तिप्रक्रियेतील व्यामिश्र एकपिंडत्वाचा साधा विचारही करता येत नाही. उलटपक्षी एकतर दुय्यम दर्जाच्या लेखकांनी केलेले महान कृतींचे अनुवाद व अनुकरणे यांसारख्या केवळ पडसादांकडेच या अभ्यासांमध्ये लक्ष दिले जाते किंवा हे अध्ययन महान कृतीचा पूर्वेतिहास, तिच्या कथासूत्रांचे व तिच्यामधील रूपाकृतींचे देशोदेशी झालेले संक्रमण व प्रसार यांसारख्या गोष्टींनाच वाहिलेले असते. ' तुल्य साहित्य ' या संज्ञेच्या अशा प्रकारच्या संकल्पनेचा भर बाह्य गोष्टींवर असतो. गेल्या काही दशकांत अशा पद्धतीच्या ' तुल्य साहित्या 'च्या अध्ययनाचा जो ऱ्हास होताना दिसून येत आहे, तो ऱ्हास उगमस्थाने व प्रभाव यांसारख्या केवळ ' तथ्यां 'वरच सर्वस्वी भर देण्याच्या सर्वसामान्य प्रवृत्तीकडे अभ्यासकांनी एकंदरीत पाठ फिरविल्याचाच द्योतक आहे.

तुल्य साहित्य म्हणजे समग्र साहित्याचा एकात्म अभ्यास अशी जी तिसरी संकल्पना आहे, ती मात्र अशा सर्व प्रकारच्या टीकेपासून मुक्त राहते. या संकल्पनेनुसार तुल्य साहित्य हे ' विश्वसाहित्य ', ' सर्वसामान्य ' वा ' विश्वात्मक ' साहित्य यांच्याशी समकक्ष ठरते. पण सुचविलेली ही समीकरणे मांडण्यातही काही अडचणी आहेत. ' विश्वसाहित्य ' ही संज्ञा गटेच्या Weltliteratur [१] (वैश्विक साहित्य) या संज्ञेचे भाषांतर आहे. न्यूझीलंडपासून आइसलंडपर्यंत पंचखंडांतील समग्र साहित्याचा अभ्यास अभिप्रेत असणारी ही संज्ञाच प्रायः अकारण अवाच्या सवा दावा सांगणारी वाटते. हा अर्थ खरोखर गटेला अभिप्रेत नव्हताच. यच्चयावत साहित्ये एकात्म होतील, अशा भावी काळाचे ध्येयचित्र सुचविण्यासाठी त्याने ' विश्वसाहित्य ' ही संज्ञा उपयोजिली होती. एका वैश्विक कार्यक्रमात प्रत्येक राष्ट्राने आपापल्या वाट्याला आलेली भूमिका वठवावी व सर्व साहित्यांचे एकात्मीकरण होऊन त्यांतून एक महान संश्लेषण सिद्ध व्हावे, असे हे ध्येय होते. परंतु खुद्द गटेलाही कळून चुकले होते की, हे बहोत दूरचे ध्येय आहे; कारण कोणतेही राष्ट्र आपले स्वतंत्र अस्तित्व सोडून देण्यास मुळीच तयार होणार नाही. आज तर आपण अशा विलीनीकरणाच्या परिस्थितीपासून प्रायः अधिकच दूर गेलेले आहोत व त्या बाबतीत आपण असा युक्तिवाद पुढे करू की, राष्ट्रीय साहित्या-साहित्यांतील विविधता पुसली जावी, अशी अपेक्षा गंभीरपणे करता येणेच शक्य नाही. आणखी एका तिसऱ्या अर्थाने ' विश्वसाहित्य ' या संज्ञेचा प्रयोग पुष्कळदा करण्यात येत असतो. अखिल विश्वात प्रतिष्ठा पावलेल्या व ती प्रतिष्ठा बहुत काळपर्यंत टिकून राहिलेल्या

होमर, डांते, सर्वांटिस, शेक्सपियर व गटे यांच्यासारख्या ग्रंथकारांच्या अभिजात कृतींचे महाग्रंथांचे भांडार, हा तो अर्थ होय. एवंच ही संज्ञा ' महान ग्रंथकृती ' या कल्पनेशी समानार्थी ठरते. महान ग्रंथकृतींची ही संकल्पना म्हणजे ज्याला समीक्षात्मक व शैक्षणिक पठडीचे समर्थन लाभते, असे निवडक साहित्यिक वेचे होत. तरीपण ज्या व्यासंगी माणसाला संपूर्ण पर्वतश्रेणी समजावून घ्यायच्या असतील, त्याला आपला अभ्यास महान शिखरांपुरता सीमित करून भागणार नाही. ही आलंकारिक भाषा सोडून बोलायचे तर, ज्याला साहित्याचा समग्र इतिहास व त्यातील परिवर्तने समजावून घ्यायची असतील, त्याचे समाधान अशा संकल्पनेमुळे क्वचितच होऊ शकेल.

अधिक पसंतीला उतरणारी संज्ञा म्हणून ' विश्वसाहित्य ' हा शब्दप्रयोग कदाचित उपयोजिता येईल, पण त्या बाबतीतही इतर अडचणी आहेतच. प्रथम त्याचा प्रयोग काव्य-शास्त्र किंवा साहित्याची तत्त्वे वा सिद्धान्त या अर्थी करण्यात आला. अलीकडच्या दशकात पॉल व्हां तिघेम [15] याने या संज्ञेत तुल्य साहित्याच्या विरोधी अशा संकल्पनेचा अर्थ पकड-ण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. त्याच्या मते ' विश्वसाहित्या 'मध्ये राष्ट्रांच्या सीमा ओलांडणाऱ्या साहित्यविषयक चळवळींचा तसेच नव्या फॅशन्सचा अभ्यास केला जातो, तर ' तुल्य साहित्या 'मध्ये दोन वा अधिक साहित्यांमधील परस्पर-संबंधांचा अभ्यास अंतर्भूत होतो. परंतु ओसियनवादासारखा एखादा विषय ' विश्व ' साहित्यात मोडतो की ' तुल्य ' साहित्यात मोडतो, हे तरी आपण कसे ठरवावयाचे ? वॉल्टर स्कॉट् याचा परदेशात पडलेला प्रभाव व ऐतिहासिक कादंबरीला लाभलेली आंतरराष्ट्रीय लोकप्रियता यांतील रास्त फरक कोणालाही दाखविता येणे अशक्य आहे. ' तुल्य ' व ' विश्व ' साहित्ये अपरिहार्यपणे एकमेकांत विलीन होतात. यापेक्षा केवळ ' साहित्य ' हेच अभिधान कदाचित अधिक श्रेयस्कर ठरावे.

विश्वात्मक साहित्येतिहासाच्या संकल्पनेच्या मार्गामध्ये ज्या काही अडचणी असतील त्या असोत, पण एक समग्र एकात्म वस्तू म्हणून साहित्याचा विचार करणे, तसेच भाषिक भेद बाजूला ठेवून साहित्याच्या वृद्धीचा व विकासाचा माग काढणे, या गोष्टी महत्त्वाच्या आहेत. ' तुल्य ' किंवा ' विश्व ' साहित्य किंवा नुसते ' साहित्य ' या संकल्पनांच्या समर्थना-साठी एक भक्कम युक्तिवाद पुढे मांडला जात असतो. तो म्हणजे स्वयंसंकुचित करून घेत-लेली ' राष्ट्रसाहित्या 'ची संकल्पनाच मुळी उघड उघड खोटी आहे. पण निदान पाश्चिमात्य साहित्य ही कल्पना तरी एकात्म वा समग्र–स्वरूपी आहेच. ग्रीक व रोमन साहित्ये, पश्चिमी मध्ययुगीन विश्व व प्रमुख आधुनिक भाषांतील साहित्ये यांतील सातत्याच्या नात्याविषयी कोणालाही शंका घेता येणार नाही. तसेच पौर्वात्य प्रभावाचे, विशेषतः बायबलच्या प्रभावाचे महत्त्व कमी न मानताही, समग्र युरोप, रशिया, संयुक्त संस्थाने व लॅटिन अमेरिका यांच्या साहित्यांत एकात्मतेचा घनिष्ठ संबंध आहे, याचे भान कोणालाही ठेवावेच लागते. एकोणिसाव्या शतकाच्या प्रारंभी साहित्येतिहासाचा पाया घालणारे श्लेगेलबंधू,; बौटरवेक,

सिझ्मॉडी व हॅलम यांसारख्या मंडळींनी हे ध्येय डोळ्यांसमोर ठेवले व आपल्या मर्यादित साधनांनिशी पूर्णतेस नेले.[११] परंतु राष्ट्रवादाची पुढे झालेली वाढ व विशेषज्ञतेवर दिला जाणारा वाढता भर यांतून राष्ट्रीय साहित्यांच्या अभ्यासाची मशागत संकुचित प्रादेशिक पातळीवर अधिकाधिक होत गेली. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात मात्र विकासा-संबंधीच्या उत्क्रांतिवादाच्या प्रभावामुळे विश्वात्मक साहित्येतिहासाच्या ध्येयाचे पुनरुज्जीवन झाले. ' तुल्य साहित्या 'चा व्यासंग करणारी पहिली मंडळी म्हणजे लोकसाहित्याचे व मानव-जातिशास्त्राचे अभ्यासक होत. या लोकांनी प्रामुख्याने हर्बर्ट् स्पेन्सरच्या प्रभावाखाली साहित्याची उगमस्थाने, मौखिक साहित्यात त्याला प्राप्त झालेली विविध स्वरूपे व त्यांतून प्रारंभीची महाकाव्ये, नाटके व भावकविता यांचा झालेला उद्‌भव या गोष्टींचा अभ्यास केला.[१२] मात्र आधुनिक साहित्यांच्या इतिहासात उत्क्रांतिवादाच्या फारच थोड्या खुणा शिल्लक राहिलेल्या आहेत, व साहित्यिक परिवर्तने आणि जीवशास्त्रीय उत्क्रांती यांमधील समांतर बाबींचा बाजवीहून निकटचा संबंध जोडला जाऊ लागला, तेव्हा तर उत्क्रांति-वादाची प्रतिष्ठा कमी कमी होऊ लागली व त्याबरोबरच विश्वात्मक साहित्येतिहासाच्या ध्येयालाही ओहोटी लागली. परंतु सुदैवाची गोष्ट ही की, अलीकडच्या काही वर्षांत सर्व-सामान्य साहित्येतिहासशास्त्राचे पुनरुज्जीवन करण्याची महत्त्वाकांक्षा पुनर्जागृत झाल्याची अनेक चिन्हे दिसू लागली आहेत. अर्न्स्ट् रॉबर्ट कुर्ट्सियस याच्या '**युरोपियन लिटरेचर अँण्ड दि लॅटिन मिडल एजिस** ' (१९४८) या ग्रंथात प्रकांड पांडित्यानिशी समग्र पश्चिमी परंपरेतील अतिपरिचित गोष्टींचा माग काढलेला आहे, तर एरिक आवरबाखकृत **मायमेसिस** (१९४६) हा ग्रंथ म्हणजे सुट्या सुट्या उताऱ्यांच्या शैलीचे संवेदनाशीलतेने केलेले विश्लेषण असून त्या आधारे मांडलेला होमर ते जॉईस या कालखंडातील वास्तववादाचा इतिहासच आहे.[१३] हे ग्रंथ म्हणजे व्यासंगाच्या क्षेत्रातील थोर यशःसिद्धीच होत. या ग्रंथांनी प्रस्थापित राष्ट्र-वादांना उपेक्षणीय ठरविले, पश्चिमी संस्कृतीची एकात्मता खात्रीलायक रीतीने दाखवून दिली, तसेच प्राचीन अभिजातकालीन व ख्रिस्तधर्मीय मध्ययुगीन या दोन्ही वारशांच्या विजीगिषेचे दर्शन घडविले.

संश्लेषणात्मक स्वरूपाचा साहित्येतिहास, राष्ट्रीय कक्षेपलीकडे जाणारा साहित्येतिहास पुनश्च लिहिला जाण्याची आता आवश्यकता आहे. त्या दृष्टीने तुल्य साहित्याचे अध्ययन करावयाचे तर आपल्या अभ्यासकांना भाषिक पारंगततेची उच्च पातळी गाठावी लागेल. त्यासाठी आलोक-तारतम्याची व्यापकता तसेच स्थानिक व प्रादेशिक भावनांचा जाणीवपूर्वक केलेला लोप या गोष्टी आधी साधल्या पाहिजेत. अर्थात त्या साधणे तितकेसे सोपे नाही. तरी-सुद्धा कला व मानवता ही जशी सर्वत्र एकच असतात, तद्वतच साहित्यही सर्वत्र एकच असते व या संकल्पनेतच साहित्याच्या अभ्यासाचे भवितव्य साठविलेले आहे.

प्रत्यक्षात मात्र काही वेळा साहित्येतिहासाशी समकक्ष असणाऱ्या या विशाल क्षेत्रातही

भाषाभेदांच्या अंगाने जाणारे उपभेद नक्कीच आढळून येतात. युरोपमध्ये तीन प्रमुख भाषा-कुलांचे गट प्रथमदर्शनीच दिसतात : ' जर्मानिक, ' ' रोमान्स् ' व ' स्लाव्हिक ' साहित्ये. या गटांपैकी ' रोमान्ससाहित्या 'च्या परस्परांशी असलेल्या निकटवर्ती संबंधाचा अभ्यास खास करून नेहमीच होत असतो. बौटरवेकच्या काळापासून तो या सर्व भाषांच्या मध्ययुगीन कालखंडाचा इतिहास लिहिणाऱ्या लिओनार्डो ओल्स्कीच्या प्रयत्नांपर्यंत ही गोष्ट सतत घडत आलेली आहे.[१४] सर्वसाधारण ट्युटॉनिक संस्कृतीची जवळीक जेव्हा जोरदारपणे जाणवत होती, अशा मध्ययुगाच्या प्रारंभीच्या काळापुरतेच प्रायः ' जर्मानिक ' साहित्यांचे तौलनिक अध्ययन झालेले आहे.[१५] नेहमीच्या प्रथेनुसार पोलिश पंडितांनी विरोध दर्शविला असला, तरी स्लाव्हिक भाषांमधील भाषावैशिष्ट्यविषयक संबंध अगदी घनिष्ठ स्वरूपाचे दिसून येतात व त्याबरोबरच या स्लाव्हिक भाषा काव्याच्या रूपापर्यंतच्या लोकप्रिय परंपरांमध्येही सहभागी होताना आढळतात. सर्वसामान्य स्लाव्हिक साहित्य या संकल्पनेला यातूनच मूलाधार प्राप्त झालेला आहे.[१६]

आशयसूत्रे व आकृतिबंध, तांत्रिक कौशल्ये व साहित्यप्रकार यांचा इतिहास हा साहजिकच एक आंतरराष्ट्रीय इतिहास बनतो. आपले बरेचसे साहित्यप्रकार ग्रीस व रोम येथील साहित्य-परंपरेतून चालत आले व मध्ययुगीन काळात त्यामध्ये खूपच लक्षणीय फेरफार घडून त्यांची वाढही होत गेली. छंदःशास्त्राचा इतिहास हरएक भाषेच्या व्यवस्थेशी घनिष्ठपणे निगडित असला, तरी त्याचे स्वरूपसुद्धा आंतरराष्ट्रीयच असते. शिवाय अतिशय महत्त्वाची गोष्ट ही की, मोठमोठ्या साहित्यिक चळवळी व आधुनिक युरोपीय शैली (पुनरुज्जीवनकालीन, बारोक, नव्य-अभिजाततावादी, स्वच्छंदतावादी, वास्तवतावादी, प्रतीकवादी) यासुद्धा राष्ट्राच्या सीमा ओलांडून खूपच पलीकडे जाणाऱ्या असतात. आता या शैलींच्या राष्ट्राराष्ट्रां-मधील प्रत्यक्ष हाताळणीत मात्र लक्षणीय भेद असू शकेल,[१७] तसेच त्याची भौगोलिक क्षेत्र-मर्यादाही भिन्न असू शकेल. उदा. पुनरुज्जीवनकालीन शैली पोलंडपर्यंत जाऊन पोचली; पण रशिया किंवा बोहेमियापर्यंत काही गेली नाही, युक्रेनसह पूर्व युरोपात बारोक शैलीचा जसा काही अगदी पूर वाहिला; पण प्रत्यक्ष रशियाला मात्र तिचा स्पर्श क्वचितच झाला. कालानुक्रमाच्या दृष्टीने ध्यानात घेण्याजोगी काही वेगळी वळणेही येथे आढळू शकतील : जेव्हा पश्चिम युरोप प्रबोधनाच्या (Enlightenment) अवस्थेतून जात होता, तेव्हा पूर्व युरोपच्या कृषि-संस्कृतीत अठराव्या शतकाच्या शेवटपर्यंत बारोक शैली अगदी व्यवस्थित टिकून राहिली होती. असाच प्रकार आणखीही दिसून येईल. एकोणिसाव्या शतकात भाषिक आडकाठ्यांना एकूणच वाजवीहून फाजील महत्त्व दिले गेले.

हे असे फाजील महत्त्व येण्याचे कारण, स्वच्छंदतावादी (प्रायः भाषिक स्वरूपाचा) राष्ट्रवाद व आधुनिक सुविहित साहित्येतिहासलेखनाची लाट यांमधील अगदी निकटचा संबंध हे होय. या गोष्टीचा व्यावहारिक परिणाम आजही दृष्टोत्पत्तीस येतो. कारण साहित्याचे

अध्यापन व एखाद्या भाषेचे अध्यापन या दोहोंमध्ये, निदान संयुक्त संस्थानात (अमेरिकेत) तरी जवळ जवळ अभेद मानला जातो. परिणामी संयुक्त संस्थानांत इंग्रजी, जर्मन व फ्रेंच या भाषांतील साहित्याच्या अभ्यासक्रमांमध्ये परस्पर-संपर्काचा कमालीचा अभाव दिसून येतो. यांपैकी प्रत्येक गटावर वेगळाच ठसा उमटलेला असून प्रत्येकाची अभ्यासपद्धतीही वेगळी दिसते. हा अलगपणा काही अंशी अपरिहार्य आहे, यात शंका नाही; याचे साधे कारण म्हणजे बहुतेक माणसे एका स्वतंत्र भाषिक माध्यमाच्या कोशात जगत असतात. तरीसुद्धा एखाद्या विशिष्ट भाषेत व्यक्त झालेल्या मतांनिशी व त्या विशिष्ट भाषेतील पुस्तकांच्या व साधनांच्या आधारे जेव्हा साहित्यिक समस्या चर्चिल्या जातात, तेव्हा विपरीत परिणाम घडून आल्याचे दृष्टोत्पत्तीस येते. कलात्मक शैली, छंदो-रचना, प्रकार काय, साहित्यप्रकार या समस्यांबाबत युरोपीय साहित्यात भाषाभेदांना महत्त्व असले तरी ज्यात समीक्षेच्या संकल्पनांचा अंतर्भाव होतो, अशा विचारांच्या इतिहासात हे भेद मुळीच टिकाऊ ठरत नाहीत. मग एकजिनसी साधनसामग्रीमधून कृत्रिम छेदकरेषा काढली जाते व इंग्रजी, जर्मन किंवा फ्रेंच भाषांत योगायोगाने उमटलेल्या वैचारिक पडसादांसंबंधी इतिहास लिहिले जातात. विशेषतः मध्ययुगीन काळाच्या साहित्याभ्यासाच्या दृष्टीने एकाच देशी भाषेवर अतिरिक्त लक्ष केंद्रित करणे घातक ठरते; कारण मध्ययुगात लॅटीन हीच अग्रेसर साहित्यिक भाषा होती, तसेच युरोपमध्ये अति घनिष्ठ बौद्धिक एकात्मता होती : लॅटिन व अँग्लोनॉर्मन भाषांमधील प्रचंड लेखनसंभाराची दखलही न घेणारा साहित्येतिहास हा मध्ययुगीन इंग्लंडमधील साहित्यविषयक वस्तुस्थिती व सर्वसामान्य संस्कृती यांसंबंधी भ्रामक चित्रच उभे करील.

तुल्य साहित्याची अशी मलावण करण्यात हरएक राष्ट्रीय साहित्याभ्यासाची हेळसांड करावी, ही गोष्ट, अर्थातच, अभिप्रेत नाही. खरे पाहता, 'राष्ट्रीयते'ची समस्या तसेच साहित्याच्या सर्वसामान्य प्रक्रियेला हरएक राष्ट्राकडून लागलेल्या विशिष्ट हातभाराची समस्या हेच आपल्या अभ्यासाचे केंद्र समजले पाहिजे. ही समस्या सैद्धान्तिक विशदतापूर्वक अभ्यासली जाण्याऐवजी उलट राष्ट्रवादी भावना व वांशिक सिद्धान्त यांनी झाकाळून धूसर मात्र बनलेली आहे. एकंदर वैश्विक साहित्याला इंग्रजी साहित्याने नेमका कोणता हातभार लावलेला आहे, या प्रश्नाचा स्वतंत्रपणे विचार करणे ही मोठी चित्ताकर्षक गोष्ट आहे व तिचाच विचार करू लागल्यास आलोक–तारतम्यात फेर पडणे संभवनीय आहे. शिवाय हरएक राष्ट्र–साहित्याच्या एकंदर साहित्यकार्यातील हातभारातला विशिष्ट प्रांतांचा वा नगरांचा नेमका वाटा किती ठरतो अशांसारखे वा तत्सम प्रश्नही उद्‌भवतात. जोसेफ् नेड्लर याने या सिद्धान्ताच्या बाबतीत अगदी अतिरेकी भूमिका घेतली आहे.[१५] जर्मनीतील हरएक जमात व प्रांत यांचे गुणधर्म व स्वभाववैशिष्ट्ये, तसेच या दोहोंचे साहित्यात पडलेले प्रतिबिंब यांचा नेमका छडा आपण लावू शकलो आहोत, असा त्याचा दावा आहे. सत्य साक्षीपुराव्याच्या बळावर अशा प्रश्नांची छाननी नीटपणे आजवरतरी क्वचितच झालेली दिसून येते. मात्र नेड्लरच्या

अतिरेकी भूमिकेस्तव आपण या प्रश्नांची चर्चा करण्यापासून परावृत्त होता कामा नये. अमेरिकेच्या साहित्येतिहासात न्यू इंग्लंड, मध्य पश्चिम प्रदेश (Middle West) व दक्षिण प्रदेश यांनी बजावलेल्या कामगिरीविषयी लिहिल्या गेलेल्या बऱ्याचशा विवेचनात तसेच प्रादेशिकतावाद वरील पुष्कळशा लेखनात, लेखकाच्या सद्भावनाजन्य अपेक्षा, स्थानिक दुरभिमान व केंद्रीभूत सत्तेविरुद्ध असणारी चीड यांच्या आविष्काराहून फारसा मतलब बहुतांशी तरी असत नाही. लेखकाच्या वांशिक कुळीचा प्रश्न तसेच उगमस्थान व पार्श्वभूमी यांसारखे समाजशास्त्रीय प्रश्न, अशा समस्यांपासून भूपरिसराचा प्रत्यक्ष परिणाम, साहित्यपरंपरा व फॅशन्स यांविषयीच्या समस्या, कोणत्याही तटस्थ वृत्तीने केलेल्या विश्लेषणात, वेगळ्या काढावयास हव्यात.

ज्याप्रमाणे इंग्रजी या एकाच भाषेतील अमेरिकन व आयरिश साहित्ये निर्विवादपणे भिन्न आहेत, तशीच भिन्न राष्ट्रीय साहित्ये एकाच भाषेत आढळल्यास राष्ट्रीयत्वाचे प्रश्न अधिक गुंतागुंतीचे होऊन बसतात. गोल्डस्मिथ, स्टर्न् व शेरिडन् हे आयरिश साहित्याचे भाग का बनू नयेत व येट्स व जॉइस हेच का बनावेत, यांसारख्या प्रश्नांचे उत्तर मिळणे अवश्य आहे. बेल्जियन्, स्विस व ऑस्ट्रियन् नामक भिन्न साहित्ये अस्तित्वात आहेत काय ? पूर्वी अमेरिकेत लिहिले जाणारे साहित्य ‘ वसाहतीचे इंग्लिश ’ म्हणून ओळखले जात असे, पण काळाच्या नेमक्या कोणत्या टप्प्यापासून ते तसे ओळखले जाण्याचे बंद झाले व स्वतंत्र राष्ट्रीय साहित्य म्हणून ते केव्हा गणले जाऊ लागले, हे ठरविणे तसे सोपे नाही. राजकीय स्वातंत्र्य मिळाले, एवढ्यामुळेच हे घडून आले आहे का ? की खुद्द लेखकांना झालेली राष्ट्रीयतेची जाणीव त्याच्या मुळाशी आहे ? की राष्ट्रीय लेखनविषय व ‘ स्थानिक मातीचा रंग ’ यांचा उपयोग त्याला कारणीभूत आहे ? की निश्चित स्वरूपाच्या राष्ट्रीय शैलीचा उद्भव झाल्याचे ते फलित आहे ?

राष्ट्रसाहित्याचे इतिहास हे जर केवळ एक भौगोलिक वा भाषिक भिन्न कोटी एवढ्याच स्वरूपाचे ठरावयास नको असतील, तर वरील प्रश्नांच्या उत्तरांचे निर्णायक निष्कर्ष काढल्यावाचून आपणास असे राष्ट्रीय इतिहास रचता येणार नाहीत. हे घडून आले तरच आपण एकूण युरोपीय परंपरेत हरएक ‘ राष्ट्रसाहित्य ’ कोठे बसते, याचे विश्लेषण करू शकू. विश्वसाहित्य व राष्ट्रसाहित्य या संकल्पना एकमेकांत गुरफटलेल्या आहेत. सर्वव्यापी युरोपीय परंपरेला प्रत्येक देशात मुरड पडत असते : प्रत्येक राष्ट्रात प्रभाविस्तारक अशी काही केंद्रे असतात, तसेच दुसऱ्या राष्ट्रीय परंपरेपासून स्वराष्ट्राच्या परंपरेला पृथक बनविणाऱ्या लोकोत्तर व महान व्यक्तीही असतात. यांतील प्रत्येक घटकाचा वाटा दुसऱ्यापेक्षा किती अधिक आहे, हे सांगण्याची पात्रता येण्यासाठी साहित्येतिहासात जेवढे म्हणून जाणून घेण्यासारखे असते, तेवढे सर्व काही जाणून घ्यावे लागत असते.

भाग २ रा

प्रारंभिक प्रक्रिया

सहा /

प्रमाणांची व्यवस्था आणि छाननी

साधनसामग्रीचे संकलन, कालौघाबरोबर त्या साधनसामग्रीत घडून आलेल्या विकृतींचे निराकरण, ग्रंथकर्तृत्वनिश्चिती, अधिकृतता आणि रचनाकाल यांची छाननी व निश्चिती हे व्यासंगाचे पहिले कार्य होय. हे प्रश्न सोडविण्यात प्रकांड पांडित्य व अफाट परिश्रम आजवर खर्ची पडलेले आहेत. मात्र हे परिश्रम म्हणजे व्यासंगाच्या अंतिम कार्याच्या दिशेने केलेली प्राथमिक स्वरूपाची पूर्वतयारी असते, याचे भान साहित्याभ्यासकाने राखणे अगत्याचे आहे. या प्राथमिक स्वरूपाच्या कार्याच्या अभावी समीक्षात्मक विश्लेषण व ऐतिहासिक परंपरेची जाण अतिशय लंगडी ठरते, हे ध्यानात घेतल्यास या संस्कारांना कित्येकदा फार महत्त्व द्यावे लागते. काळाच्या गर्तेत अर्धवट गाडल्या गेलेल्या अँग्लो-सॅक्सन परंपरेसारख्या एखाद्या साहित्य-परंपरेच्या बाबतीत ही गोष्ट विशेष खरी ठरत असली, तरीसुद्धा बहुतेक सर्व आधुनिक साहित्यांच्या अभ्यासकाला ग्रंथकृतींच्या साहित्यिक अर्थाशीच कर्तव्य असल्याने अशा व्यासंगाचे फाजील स्तोम माजविण्यात हाशील नाही. अशा व्यासंगाची त्यांच्या विद्वज्जड पठडीसाठी एक तर अकारण टर उडविली गेलेली आहे, किंवा त्यांच्या मानीव वा सच्चा काटेकोरपणासाठी त्यांची बारेमाप प्रशंसा तरी झालेली आहे. अशा समस्यांचे अंतिम मोल-मान काय ठरणार असेल ते ठरो, पण व्यवस्थेशीर कार्यपद्धतीत व मांडणीच्या सूक्ष्म सव्यापसव्यात रस घेणारे काही लोक नेहमीच निघतात. या समस्यांच्या सोडवणुकीसाठी ज्या प्रकारची शिस्त आणि सुपूर्तता अपेक्षित असते, तिच्याविषयी या मंडळींना सदैव आकर्षण असते. अन्य प्रकारच्या व्यासंगांना पदच्युत करून जेव्हा असे व्यासंग त्यांची जागा बळकावू पाहतात व साहित्याच्या प्रत्येक विद्यार्थ्याच्या डोक्यावर एक खास विषय म्हणून जेव्हा त्यांची कठोरपणे सक्ती केली जाते, तेव्हा मात्र ती गोष्ट आक्षेपार्ह ठरते. साहित्यकृतीच्या

आवृत्त्या साक्षेपाने संपादित झालेल्या आहेत, परिच्छेदच्या परिच्छेद पाठशुद्ध करून घेत गेले आहेत, साहित्यिक वा ऐतिहासिक दृष्टिकोणांतून ज्या गोष्टी फारशा चर्चा करण्याजोग नाहीत, अशा बारीकसारीक गोष्टींचा अगदी कीस काढण्यात आलेला आहे. बरे, ह्या गो चर्चायोग्य होत्या, असे म्हटले, तरी एखादा पाठचिकित्सक आपल्या साधनांकडे केवळ ज्य तऱ्हेचे लक्ष पुरवितो, त्याच प्रकारचे लक्ष याबाबतही पुरविले गेलेले आहे. पण अन्य मानव कृतींबाबत घडते, तद्वतच हे व्यासंगसुद्धा स्वतःच एक साध्य होऊन बसलेले आहेत.

अशा प्राथमिक स्वरूपाच्या परिश्रमांतून निर्माण होणाऱ्या कार्यपद्धतीच्या दोन स्तरांती भेद स्पष्ट करणे अवश्य आहे: (१) पाठसंकलन व संहितानिश्चिती (२) कालक्रमनिश्चित ग्रंथकर्तृत्वनिश्चिती, सहकार्यजन्य रचना, परिष्करण व तत्सम समस्या—या कार्यालाच 'उच्च समीक्षा' (Higher criticism) अशी काहीशी विपर्यस्त संज्ञा लावण्याचा परिपाठ बायबलच्या व्यासंगातून पडला आहे.

परिश्रमांच्या या वाटचालीतील विविध पायऱ्या आधी विशद करून घेतल्यास ते सोयीचे ठरेल. यांतली पहिली गोष्ट अशी की, साधनसामग्री, मग ती हस्तलिखित असो वा मुद्रित असो तिचे संकलन करणे. चालू शतकात The Book of Margery Kempe, मेडवॉलकृत Fulgens and Lucrece व ख्रिस्टोफर स्मार्ट्‌कृत Rejoice in the Lamb यांसारखी काहीशी महत्त्वाची पुस्तके अलीकडे उपलब्ध झाल्याने इंग्रजी गूढवादाच्या व इंग्रजी कवितेच्या आपल्या जाणकारीत थोडीफार भर पडली असली, तरीसुद्धा इंग्रजी साहित्येतिहासाच्या दृष्टीने सामग्रीसंकलनाचे कार्य आता जवळजवळ पूर्ण होत आलेले आहे,[१] असे म्हणता येईल. अर्थातच इंग्लिश ग्रंथकारांचे साहित्य किंवा निदानपक्षी त्यांची जीवनचरित्रे यांवर प्रकाश पाडू शकतील, अशा खाजगी व सरकारी कागदपत्रांच्या शोधाला कधी अंतच नसतो. मार्लोसंबंधीचे लेस्ली हॉटसन्‌चे संशोधन किंवा बॉस्वेलच्या कागदपत्रांची उपलब्धी ही अलीकडच्या दशकात लागलेल्या अशा शोधांची ठळक उदाहरणे होत.[२] इतर राष्ट्रांच्या साहित्यांमध्ये, विशेषतः ज्या राष्ट्रांतील साहित्याचा अत्यल्पच भाग लिखित स्वरूपात पक्का झालेला आहे, अशा साहित्यांत अजूनही संशोधनाला फार मोठ्या प्रमाणावर वाव असण्याची शक्यता आहे.

मौखिक स्वरूपाच्या साहित्यातील साधनसामग्री एकत्र करण्याच्या बाबतीत खास अशा काही समस्या असतात. उदा. अधिकृत गायकाचा किंवा निवेदकाचा नेमका तलास, असा माणूस मिळाल्यास त्याला गायनास वा पठणास उद्युक्त करण्याच्या युक्त्या व कौशल्य, त्याचे पठण ध्वनिमुद्रणयंत्राच्या साहाय्याने आणि ध्वनिभेददर्शक लिपीत नोंदवून घेण्याची पद्धती व अशा इतर कित्येक गोष्टी या समस्यांत मोडतात. हस्तलिखित सामग्री मिळविण्याच्या बाबतीत काही निव्वळ व्यावहारिक समस्यांना तोंड द्यावे लागत असते: उदा. लेखकाच्या वारसांशी खाजगी ओळखपाळख, स्वतःचे समाजातील वजन तसेच आपली आर्थिक कुवत

व पुष्कळदा गुप्तपोलिसी पद्धतीचे कौशल्य.[३] अशा तऱ्हेच्या संशोधनासाठी कधीकधी काही विशेष प्रकारचे ज्ञान संपादन करण्याचीही गरज असते. उदा. लेस्ली हॉटसन्‌ला लोकाभिलेख कार्यालयातील कागदपत्रांच्या ढिगाऱ्यातून मार्ग काढताना एलिझाबेथकालीन कायद्याचा व्यवहार कसा चालत असे, त्याचे बरेच ज्ञान करून घ्यावे लागले होते. बहुसंख्य अभ्यासकांना आपली साधनसामग्री ग्रंथालयांतूनच उपलब्ध होत असते. तेव्हा सर्वात महत्त्वाच्या ग्रंथालयांची माहिती असणे व तेथील तालिका-पद्धतीशी तसेच संदर्भग्रंथांशी परिचय असणे या गोष्टी म्हणजे साहित्याभ्यासकाच्या वाटचालीतील अनेक दृष्टींनी महत्त्वाचे असे पाथेय ठरत असते, यात मुळीच संदेह नाही.[४]

ग्रंथालयीन तालिका व ग्रंथसूचिशास्त्र यांमधील तांत्रिक बारकावे ग्रंथपाल व व्यावसायिक ग्रंथवर्णनशास्त्रज्ञ यांच्यावर सोपविणे रास्त असले, तरी कधीकधी केवळ ग्रंथसूचिविषयक तथ्यांनाच साहित्यिक प्रस्तुतता आणि मूल्य प्राप्त होते. आवृत्तींची संख्या व आवृत्तीगणिक निघालेल्या प्रतींची संख्या यांच्या आधारे ग्रंथाची यशस्विता व लोकमान्यता यांचा माग काढता येतो, तर आवृत्त्या-आवृत्त्यांमधील फेरफार ध्यानात घेतल्याने परिष्करणाचे विविध स्तर उलगडतात व त्यांतून कलाकृतीची उत्पत्ती व क्रमविकास या प्रश्नांवर चांगलाच प्रकाश पडतो. **केंब्रिज बिब्लिॲग्राफी ऑफ इंग्लिश लिटरेचर** यासारखी बुद्धिकौशल्य पणाला लावून रचलेली ग्रंथसूची संशोधनार्थ वाट पाहात असलेल्या अफाट क्षेत्राचा मुळी आलेखच आपल्यासमोर उभा करते. ग्रेककृत **बिब्लिऑग्राफी ऑफ इंग्लिश ड्रामा**, जॉनसनकृत **स्पेन्सर-बिब्लिऑग्राफी**, मॅक्डोनाल्डकृत **ड्रायडन्-बिब्लिऑग्राफी**, ग्रिफीथ्‌कृत **पोप-बिब्लिऑग्राफी**[५] यांसारख्या खास ग्रंथसूची साहित्येतिहासाच्या कित्येक समस्यांच्या सोडवणुकीच्या दिशेने मार्गदर्शन करतात. अशा प्रकारच्या ग्रंथसूचींसाठी मुद्रणालयीन व्यवस्थापन व ग्रंथविक्रेते आणि प्रकाशक यांचा पूर्वेतिहास माहीत करून घ्यावा लागतो, तसेच मुद्रणविषयक तंत्रे, कागदावरची जलचिन्हे, मुद्रा किंवा टंकपद्धती, जुळाऱ्यांची टंकजुंपणीची तऱ्हा व पुस्तकबांधणी या गोष्टींचीही जाणकारी जरूरीची असते. ग्रंथकालनिश्चिती, आवृत्त्यांचा क्रम इत्यादी प्रश्नांना साहित्येतिहासाच्या दृष्टीने महत्त्व असते. अशा वेळी ग्रंथालयाचे शास्त्र जरी नाही, तरी निदान ग्रंथनिर्मितीच्या इतिहासाचा सखोल व्यासंग आवश्यकच ठरतो. या दृष्टिकोणातून पाहिल्यास निव्वळ जुजबी ओळख पटेल इतपत संक्षिप्त वर्णन देणारी व ग्रंथांची यादी देणारी साधी ‘गणनात्मक’ ग्रंथसूची आणि पाठसंकलन व ग्रंथाच्या घडणीचे प्रत्यक्ष परीक्षण तसेच तत्संबंधित कलांचे ज्ञान पूर्णपणे लगामी लावून सिद्ध झालेली ‘वर्णनात्मक’ ग्रंथसूची या दोहोंमध्ये फरक करणे, अवश्य आहे.[६]

साधनसामग्रीच्या संकलनाचे व तालिकीकरणाचे प्राथमिक कार्य पूर्ण होताच संपादनाची प्रक्रिया सुरू होत असते. या संपादनकार्यात नवीन अन्वयार्थाचे आकलन व ऐतिहासिक संशोधन या उभयविध अंगांचा अंतर्भाव होतो आणि ते पुष्कळदा अत्यंत व्यामिश्र स्वरू-

पाच्या परिश्रमांचे फलित असते. प्रस्तावना व टीपाटिप्पणी यांमधून महत्त्वपूर्ण समीक्षा अंतर्भूत झालेल्या संपादित आवृत्त्या सिद्ध केलेल्या आहेत. खरोखर एखादी उत्तम संपादित आवृत्ती म्हणजे सर्व तऱ्हेच्या साहित्याभ्यासाचा जणू एक गोफच असतो. साहित्याभ्यासाच्या इतिहासात संपादित आवृत्त्यानी अत्यंत महत्त्वाची कामगिरी बजावलेली आहे. अगदी अलीकडचे उदाहरण सांगायचे तर एफ. एन्. रॉबिन्सनच्या चॉसरच्या आवृत्तीचे सांगता येईल. अशा आवृत्त्या या एक प्रकारे पांडित्याची भांडारे म्हणून व ग्रंथकारविषयक हरएक प्रकारच्या माहितीची संदर्भ-पुस्तके म्हणून उपयुक्त असतात. परंतु ग्रंथकृतीच्या संहिताप्रस्थापनेचे जे केंद्रवर्ती कार्य, त्याच्याही बाबतीत काही खास समस्या असतात. त्यांपैकी विशेषतः प्राचीन अभिजातग्रंथविषयक व बायबलविषयक व्यासंगाचा प्रदीर्घ वारसा प्राप्त झालेले ' पाठचिकित्साशास्त्र ' हे प्रत्यक्षात मोठे विकसित झालेले एक तंत्रविधान आहे. [७]

एखाद्या अभिजात ग्रंथाच्या किंवा मध्ययुगीन हस्तलिखिताच्या संपादनसमस्या व मुद्रित-साधनांच्या संपादनसमस्या यांतला भेद काटेकोरपणे स्पष्ट केला पाहिजे. हस्तलिखित साधन-सामग्रीसाठी सर्वप्रथम लागते ती पुरालिपीविद्या. या पुरालिपीविद्येतून हस्तलिखितांच्या काल-निश्चितीच्या खूपच सूक्ष्म स्वरूपाच्या कसोट्या प्रस्थापित झालेल्या असून संक्षेपांचा उलगडा करणारी मार्गदर्शक पुस्तकेही तयार झालेली आहेत. [८] कोणत्या कालखंडात, कोणत्या विशिष्ट मठात, कोणती हस्तलिखिते हटकून प्रचलित असण्याचा संभव आहे, याचा नेमका वेध घेण्याचे बरेचसे कार्य पूर्ण झालेले आहे. भिन्न भिन्न हस्तलिखितांतील नेमका परस्पर-संबंध दाखवून देताना अत्यंत गुंतागुंतीचे प्रश्न निर्माण होऊ शकतात. त्यांच्या संशोधनाच्या अंतिम पायरीवर हस्तलिखितांचे वर्गीकरण करून त्या आधारे त्यांच्या वंशवृक्षाचा सुस्पष्ट आलेख उभा करता आला पाहिजे. [९] अलीकडच्या दशकात डॉम हेन्री क्वेन्टिन् व डब्ल्यू. डब्ल्यू. ग्रेग, [१०] यांनी या संदर्भात तपशिलवार तंत्रे बसविली असून आपल्या प्रयत्नांना वैज्ञानिक निश्चितता लाभलेली आहे, असा त्यांचा दावा आहे; परंतु उलटपक्षी बेडिएर आणि शेपर्ड् [११] यांच्यासारख्या अन्य विद्वानांनी, सर्वस्वी वस्तुनिष्ठ स्वरूपाची अशी कोणतीच वर्गीकरणपद्धती अद्याप तरी अस्तित्वात आलेली नाही, असा स्पष्ट निर्वाळा दिलेला आहे. या प्रश्नाची निर्णायक तड लावण्याचे हे स्थळ नव्हे; शिवाय आमचा कल दुसऱ्या मताकडेच झुकणारा आहे. एखादी मानीव प्रत ' मूळ 'ची धरून ती पुनर्रचित करण्याचा प्रयत्न करण्यापेक्षा बहुतेक वेळा लेखकाच्या स्वतःच्या मूळ भाषेशी शक्यतितके निकट असणारे उपलब्ध हस्तलिखित संपादित करणे अधिक श्रेयस्कर, असाच कौल आम्ही देऊ. अर्थात पाठसंकलन व हस्तलिखित–परंपरेचे संपूर्ण अध्ययन झाल्यावर मगच अशा एखाद्या हस्तलिखिताची संपादनार्थ निवड करणे शक्य होईल. **पिअर्स प्लाउमनची** साठ हस्तलिखिते [१२] व **कँटरबरी टेल्सची** त्र्याऐंशी हस्तलिखिते उपलब्ध झालेली आहेत. त्या हस्तलिखितांवरून आडाखा मांडावयाचा, तर आधुनिक ग्रंथाच्या सुनिश्चित आवृत्तीशी समतुल्य मानता येईल, अशी

एखादी अधिकृत किंवा आदिम स्वरूपाची प्रत कधी काळी तरी अस्तित्वात होती किंवा काय, याविषयी नकारात्मक उत्तर मिळण्याचाच संभव अधिक आहे.

पाठशुद्धीच्या प्रक्रियेतील हस्तलिखितांचा परंपरालेख किंवा वंशवृक्ष सिद्ध करण्याचे कार्य व प्रत्यक्ष पाठचिकित्सेचे नि पाठदुरुस्तीचे कार्य यांतील भेद स्पष्ट केला पाहिजे. पाठचिकित्सेचे नि पाठदुरुस्तीचे कार्य हस्तलिखितांच्याच वर्गीकरणावर आधारित असले, तरी त्यासाठी केवळ हस्तलिखितांच्या परंपरांतून काढलेल्या कसोट्या व दृष्टिकोण यांपेक्षा वेगळ्या कसोट्या व दृष्टिकोण विचारात घ्यावे लागतात.[१३] पाठदुरुस्तीसाठी अस्सलपणाची कसोटी लावली जात असते. ही कसोटी म्हणजे सर्वांत जुन्यांत जुन्या व सर्वोत्कृष्ट (म्ह. सर्वांत अधिकृत) अशा हस्तलिखितातून विशिष्ट शब्दाची वा उताऱ्याची निवड केली आहे की नाही, हे पाहणे; परंतु त्यातही भाषिक, ऐतिहासिक व शेवटी अटळ अशा मनोवैज्ञानिक कसोट्यांच्या आधारेच पाठांचा व उताऱ्यांचा 'अचूकपणा' ठरवावा लागतो. तसे न केल्यास तांत्रिक प्रमाद, अपपाठ, हस्तदोष, साहचर्यजन्य अपभ्रंश किंवा नकलकारांनी बुद्धिपुरस्सर केलेले फेरफार यांचे आपणांस निराकरण करता येणार नाही व एवढे झाले तरी समीक्षकाने दैववशात लढविलेले अनुमानचातुर्य, त्याची अभिरुची व भाषाविषयक जाण यांवरच बरेचसे अवलंबून राहील. अनुमानचातुर्यावर विसंबणे आधुनिक संपादकांना उत्तरोत्तर नको असते व आमच्या मते त्यात काही वावगे नाही. पण प्रतिक्रिया म्हणून संहिता यथातथ्य ठेवण्याचा कल इतक्या थराला गेला आहे की, सर्व प्रकारचे संक्षेप, हस्तदोष, अगदी विरामचिन्हांबाबतचा मुळातला सारा स्वैरपणाही संपादक लोक जशाच्या तशा स्वरूपात कायम ठेवू लागले आहेत. अशाच अन्य संपादकांच्या दृष्टीने किंवा कधीकधी भाषाशास्त्रीय दृष्टिकोणातून हे सारे कदाचित आवश्यकही असेल, परंतु साहित्याभ्यासकाच्या मार्गात मात्र त्याचा एक अनावश्यक अडथळाच होऊन बसतो. याचा अर्थ असा नव्हे की, संहितांच्या आधुनिकीकरणाचे आम्ही पुरस्कर्ते आहोत. अनावश्यक अनुमाने नि परिवर्तने यांपासून अलिप्त राखलेल्या व केवळ नकलकारांच्या रूढी–लकबींकडे कमी लक्ष द्यावे लागत असल्याने खरोखर साहाय्यभूत होणाऱ्या वाचनीय संहिताच आम्हालाही अभिप्रेत आहेत.

हस्तलिखितांचे संपादन व मुद्रित सामग्रीचे संपादन यांचे प्रश्न काहीसे समान असले, तरी एकंदरीत मुद्रित सामग्रीचे संपादन हे थोडेफार सुलभ असते. परंतु पूर्वीच्या काळी ज्याचा उलगडा नेहमीच नेमका करता आलेला नाही, असा काही एक फरकही या दोहोंत आहे. बहुतेक अभिजात हस्तलिखितांच्या बाबतीत आपणास जी कागदपत्रे उपलब्ध होतात, ती प्रायः भिन्नकालीन व भिन्नस्थलीन व म्हणून मुळापासून काही शतकांनी तरी दुरावलेली अशी असतात. म्हणून बहुतेक हस्तलिखितांचा उपयोग करताना त्यांतले प्रत्येक हस्तलिखित अंतिमतः प्राचीनतम, अधिकृत प्रतीचीच नक्कल आहे, असे गृहीत धरून चालण्याचे स्वातंत्र्य आपणांस असते. मुद्रित ग्रंथांच्या फार तर एक वा दोन आवृत्त्याच प्रायः स्वतंत्रपणे

अधिकृतता लाभलेल्या असतात. सामान्यतः पहिली आवृत्ती किंवा लेखकाच्या नजरेखालून गेलेली शेवटची आवृत्ती आधारभूत म्हणून निवडावी लागते. व्हिटमन्‌च्या '**लीव्हज् ऑफ ग्रास**' मध्ये उत्तरोत्तर अधिकाधिक भर पडत गेलेली आहे व परिष्करणेही होत गेली आहेत, किंवा पोपच्या **डन्सियड**च्या कमीत कमी दोन तरी वेगवेगळ्या आवृत्त्या अस्तित्वात आहेत. अशा वेळी पाठशुद्ध आवृत्तीच्या दृष्टीने सर्व किंवा दोन आवृत्त्या तरी मुद्रित करणे आवश्यक ठरते.[१४] एकंदरीत आधुनिक संपादक संकरजन्य आवृत्त्या तयार करण्यास नाराजी दर्शवितात. मात्र हॅम्लेटसारख्या नाटकाच्या बाबतीत जवळ जवळ सर्वच आवृत्त्या सेकंड क्वार्टो किंवा फोलिओ यांच्या सरमिसळीतून तयार झालेल्या आहेत, हे ध्यानात ठेवणे जरूर आहे. एलिझाबेथकालीन नाटकाच्या बाबतीत पुनर्रचित करण्याजोगी एखादी अंतिम प्रत आता उपलब्ध होण्यासारखी नाही, याच निष्कर्षाप्रत आपणांस यावे लागते. मौखिक काव्याच्या (उदा. पोवाडेवजा लोककाव्य) एकमेव आदिम प्रतीचा शोध करणे जसे व्यर्थ ठरते, तसेच यांबाबतीतही होते. पोवाड्यांच्या संपादकांनी असा शोध करण्याचा नाद आता जवळ जवळ सोडून दिलेला आहे. पर्सी आणि स्कॉट् यांनी भिन्न भिन्न आवृत्त्यांचा मनसोक्त 'संकर' केलेला आहे (एवढेच नव्हे, तर त्यांचे पुनर्लेखनही केले आहे); उलट मदरवेल्-सारख्या शास्त्रोक्त दृष्टीच्या संपादकाने कोणती तरी एक प्रत सर्वोत्कृष्ट व मूळची म्हणून पसंत केली. अखेरीस चाइल्डने सर्वच्या सर्व आवृत्त्या मुद्रित करणे योग्य असा अंतिम निर्णय घेतला.[१५]

एलिझाबेथकालीन नाटकांच्या संदर्भात काही बाबतींत पाठचिकित्सेचे अगदी विलक्षण प्रश्न उद्भवतात. अन्य तऱ्हेच्या समकालीन पुस्तकांशी तुलना केल्यास ही नाटके फार मोठ्या प्रमाणात अपपाठांनी भरलेली असतात. नाटकांच्या मुद्रितशोधनाकडे फारसे लक्ष देण्याची गरज नाही, अशी तत्कालीन रूढ समजूत काही अंशी तरी याला कारणीभूत ठरली. तसेच ज्या हस्तलिखितांच्या आधारे नाटकांची छपाई होत असे, ती पुष्कळदा एका लेखकाच्या किंवा अनेक लेखकांच्या 'कच्च्या खर्ड्यां'त पुष्कळच दुरुस्त्या करून तयार झालेली असत, किंवा कधी ती हस्तलिखिते म्हणजे दुरुस्त्या व खाणाखुणा केलेल्या पार्श्वसूचकांच्या वापरा-तल्या नाट्यगृहीन रंगावृत्त्या तरी असत. शिवाय सदोष अशा 'क्वार्टोज' आवृत्त्या त्या काळी प्रचलित होत्या. या आवृत्त्या बहुतकरून स्मरणाधारे पुनर्रचित तरी केलेल्या असत, त्रुटित स्वरूपात उपलब्ध होणाऱ्या नटांच्या पातड्यांवरून तरी जुळविलेल्या असत किंवा जुनाट पद्धतीच्या संक्षेपलिप्यांत लिहिलेल्या प्रतींवरून तरी तयार झालेल्या असत. अलीकडच्या काही दशकांत या प्रश्नांकडे विशेष लक्ष पुरविण्यात येऊ लागले आहे व पॉलर्ड व ग्रेग यांच्या संशोधनानंतर शेक्स्पियरच्या 'क्वार्टो' आवृत्त्यांचे पुनर्वर्गीकरण करण्यात आलेले आहे.[१६] कागदावरील जलचिन्हे व त्या काळच्या मुद्रांच्या तऱ्हा यांसारख्या केवळ 'ग्रंथविज्ञान'-विषयक जाणकारीच्या आधारे पॉलर्डने दाखवून दिले आहे की, 'क्वार्टो'ची संकलित आवृत्ती

काढण्याचा बेत असफल झाला व त्यामुळे शेक्स्पियरच्या काही ' क्वार्टो ' आवृत्त्या प्रत्यक्षात १६१९ मध्ये छापलेल्या असूनही त्यांच्यावर हेतुपुरस्सर मागली वर्षे टाकण्यात आलेली होती.

' सर टॉमस् मोर ' या नाटकाची सुरक्षित मिळालेली तीन हस्तलिखित पृष्ठे खुद्द शेक्स्पियरच्या हस्ताक्षरातली आहेत,[१८] या समजुतीच्या आधारे एलिझाबेथकालीन हस्ताक्षराचा जो सूक्ष्म अभ्यास झालेला आहे, त्यामुळे पाठचिकित्साशास्त्रावर महत्त्वाचे परिणाम घडून आले आहेत. या अभ्यासामुळे आता एलिझाबेथकालीन जुळाऱ्यांकडून झालेल्या संभाव्य अपपाठांचे वर्गीकरण करणे शक्य झाले आहे, तसेच मुद्रणालयीन रीतिपद्धतीचे अध्ययन झाल्याने संभाव्य व शक्य मुद्रणदोषांची कल्पना आलेली आहे. तरीपण हरएक संपादकाला पाठशुद्धीच्या बाबतीत अद्यापही जो ऐसपैस वाव उपलब्ध आहे, तो पाहता पाठचिकित्सेच्या संदर्भात एखादी खरीखुरी ' वस्तुनिष्ठ ' पद्धती हाती लागली आहे, असे मुळीच म्हणता येत नाही. डोव्हर विल्सन याने आपल्या केंब्रिज–आवृत्तीमध्ये केलेल्या कित्येक दुरुस्त्यासुद्धा अठराव्या शतकातील काही संपादकांच्या धर्तीवर अवाच्या सवा तसेच अनावश्यक अनुमानधपक्यावर आधारलेल्या आहेत. मात्र थिओबाल्डने लढविलेल्या तैलबुद्धीच्या अनुमानामुळे मिसेस् क्विकलीने केलेल्या फाल्स्टाफच्या मृत्यूच्या वर्णनातील ' a table of green fields' या पूर्वीच्या अर्थहीन पाठाचे परिवर्तन ' a babbled of green fields ' मध्ये झाले व एलिझाबेथकालीन हस्ताक्षराच्या व लेखनपरिपाठाच्या अध्ययनाच्या आधारावर त्या काळी ' a babld ' याचे ' a table ' असे चुकीचे वाचन संभवनीय होते, हेही आता स्पष्ट झाले आहे.

' क्वार्टो '– आवृत्त्या (काही थोड्या निकृष्ट प्रती वगळता) बहुधा लेखकाच्या हस्तलिखितावरून वा पार्श्वसूचकांच्या प्रतींच्या आधारे मुद्रित झालेल्या असाव्या, याला पुष्टी देणारे खात्रीलायक युक्तिवाद पुढे आल्याने प्रारंभीच्या आवृत्त्यांची अधिकृतता पुन्हा सिद्ध झालेली आहे व परिणामी डॉ. जॉन्सन्च्या काळापासून चालत आलेली ' फोलिओ ' आवृत्त्यांविषयीची पूज्यबुद्धी काही अंशी तरी आता कमी झाली आहे. स्वतःला काहीशा गैरसमजुतीने ' ग्रंथसूचिशास्त्रज्ञ ' म्हणवून घेणाऱ्या इंग्रजी पाठचिकित्सकांनी (मॅकरॉव, ग्रेग, पॉलर्ड, डोव्हर विल्सन् इ.) प्रत्येक नाटकाच्या हरएक ' क्वार्टो '–आवृत्तीला हस्तलिखिताचा कोणता अधिकृत आधार असावा, हे निश्चित करण्याचा प्रयत्न केला आहे व केवळ ग्रंथसूचिशास्त्रविषयक संशोधनाच्या बळावर काढलेल्या अर्धवट सिद्धान्तांच्या आधारे शेक्सपियरच्या नाटकांची उत्पत्ती, त्यांची परिष्करणे, फेरफार, नाट्यरचनेतील इतरांचे सहकार्य इत्यादींसंबंधी तपशिलवार अशी गृहीतकृत्ये शोधून काढली आहेत. हा त्यांचा खटाटोप पाठचिकित्सेच्या धर्तीचाच ठरणारा आहे. त्यांतल्या त्यात डोव्हर विल्सन् याचे कार्य ' उच्च समीक्षा ' या कोटीत अधिकृतपणे गणता येण्याजोगे आहे.

विल्सनने या बाबतीत फारच मोठा दावा केलेला आहे. " आम्ही काही काही वेळा

जुळाऱ्याच्या त्वचेच्या आत प्रवेश करून त्याच्या डोळयांनी हस्तलिखिताचे निसटते दर्शन घेऊ शकतो. शेक्स्पियरच्या कारखान्याचा दरवाजाच सताड उघडतो."[१८]

ग्रंथवर्णनशास्त्रज्ञांनी एलिझाबेथकालीन नाटकांच्या, जडणघडणीवर काही एक प्रकाश टाकलेला आहे, तसेच त्यांनी अनेक परिष्करणे व फेरफार यांमागील कारणांविषयी अनुमाने मांडून त्यांतली बरीच सिद्ध करून दाखविली आहेत, यात शंका नाही. परंतु डोव्हर विल्सनची कित्येक गृहीतकृत्ये अगदी तुटपुंज्या पुराव्यावर आधारलेली, किंबहुना पुराव्याचा संपूर्ण अभाव असताना केलेल्या कल्पनातरंगांसारखी वाटतात. **द टेंपेस्ट** नाटकाची डोव्हर विल्सन्‌ने रचलेली जन्मकहाणी याच तऱ्हेची आहे. या नाटकातील प्रारंभीच्या कथोद्घाटनाच्या प्रदीर्घ प्रवेशावरून त्याने असा दावा केला आहे की, या नाटकाचे एखादे पूर्व संस्करण असले पाहिजे व त्यात **द विंटर्स टेल** या नाटकाच्या संविधानकाच्या धर्तीवर ढिसाळपणे रचलेल्या प्रस्तुत नाटकाच्या संविधानकाचा पूर्वेतिहास आलेला असला पाहिजे. परंतु चरणरचनेतील क्षुल्लक विसंगती किंवा अनियमितपणा इत्यादींमधून या प्रकारचे हठात्कृष्ट नि अनावश्यक कल्पनातरंग लढविण्याजोगा कसलाच संभवनीय प्रत्यंतर पुरावा मिळू शकलेला नाही.[१९]

पाठचिकित्साशास्त्राने अवांतर बरेच यश मिळविले असले, तरी एलिझाबेथकालीन नाटकांच्या बाबतीतले त्याचे यश पुष्कळच डळमळीत स्वरूपाचे आहे. तरीपण सकृद्दर्शनी विश्वसनीय वाटणाऱ्या ग्रंथांच्या बाबतींतसुद्धा या शास्त्रांचा उपयोग होण्यासारखा आहे. आधुनिक संपादकांच्या काही अध्ययनांना मुद्रणालयीन लकबी व जुळाऱ्यांच्या लहरी यांच्या जंत्र्यांची अवकळा आलेली असली, तरी त्यांच्या साक्षेपी संपादनामुळे पास्कल व गटे, जेन ऑस्टिन्‌ किंबहुना ट्रॉलपसारख्या ग्रंथकारांच्या ग्रंथांच्या बाबतीत फायदाच झालेला आहे.[२०]

आवृत्तीचे संपादन करीत असताना तिचे प्रयोजन व गृहीत धरलेला वाचकवर्ग यांचे भान पक्के असावे लागते. ग्रंथाच्या विद्यमान आवृत्त्यांत घडून आलेल्या सूक्ष्मतम फेरफारां-पर्यंतचा तुलनात्मक अभ्यास ज्यांना अभिप्रेत असतो, अशा पाठचिकित्सक पंडितांसाठी करावयाच्या संपादनाची पातळी वेगळी राखावी लागते; तर लेखनपद्धतीत झालेली परिवर्तने किंवा आवृत्त्या-आवृत्त्यांमध्ये होत गेलेले बारीकसारीक फेरफार यांत ज्याला बेताचाच रस आहे, अशा सर्वसामान्य वाचकवर्गासाठी संपादनाची यत्ता वेगळी राखावी लागते.

पाठशुद्ध संहिता प्रस्थापित करण्याखेरीज आणखीही काही समस्या संपादनकार्यात उद्भवत असतात.[२१] पाठसंकलित आवृत्ती तयार करताना ग्राह्याग्राह्यता, मांडणीचा क्रम, टीकाटिप्पणी यासंबंधी प्रश्न उपस्थित होतात व हरएक ग्रंथागणिक त्यांत मोठीच तफावत पडत असते. काटेकोरपणे कालक्रम पाळून संपादित केलेली समग्र आवृत्ती अभ्यासकाला सर्वात उपयुक्त वाटते. परंतु हा आदर्श अमलात आणणे महाकठीण, किंबहुना अशक्यच म्हटले पाहिजे. कालक्रमानुसार केलेली मांडणी केवळ अनुमानधपक्यावरच आधारलेली असू शकेल किंवा कालक्रमी मांडणीमुळे कलादृष्ट्या केलेली गटविभागणी पार बिघडूनही जाईल.

कीट्सकृत एखादी उद्देशिका, जर का एखाद्या समकालीन पत्रात सापडलेल्या एखाद्या चुटकेवजा कवितेच्या जोडीने छापली, तर श्रेष्ठ–चिल्लराची गल्लत केल्याचा आक्षेप एखादा साहित्याभ्यासक घेईल. बॉदलेअरच्या Fleurs du mal किंवा कॉन्राड फेर्दिन् व मायर्स यांच्या Gedichte यांमधील कलात्मक मांडणी कायम राहावी, अशी आपलीही इच्छा असणार. उलट वर्ड्स्वर्थने केलेले स्वतःच्या कवितांचे साक्षेपी वर्गीकरण कायम ठेवावे किंवा काय, याबद्दल आपल्या काही रास्त शंका असू शकतील. तरीसुद्धा वर्ड्स्वर्थने स्वतःच्या कवितांचा लावलेला क्रम बदलून, जर का त्या कविता कालानुक्रमानुसार मुद्रित करावयाच्या ठरविल्या, तर पुनर्मुद्रणासाठी आवृत्ती तयार करताना आपल्याला बऱ्याच अडचणी येतील. अशा वेळी मूळ हस्तलिखित उपलब्ध व्हावे लागेल व त्यावरून उत्तरकाली परिष्करण करून-ही मुद्रणाचे वेळी मागचा दिनांक घालून वर्ड्स्वर्थने आपले जे विकसनशील चित्र उभे केले आहे, ते लटके ठरवता येईल. तथापि कवीच्या इच्छेविषयी संपूर्ण बेपर्वाई दाखविणे व काही बाबतीत निश्चितपणे अधिक सुधारलेल्या नंतरच्या परिष्करणांची अजिबात दखल न घेणे, हे उघडच चमत्कारिक दिसते. म्हणूनच अर्नेस्ट द सेलिंकोर्ट याने आपल्या वर्ड्स्वर्थच्या कवितांच्या समग्र आवृत्तीत पारंपरिक क्रमच कायम ठेवण्याचे ठरविले. शेलीवगैरेंच्या कित्येक समग्र आवृत्त्यांत परिपूर्ण कलाकृती व कवीनेच बहुधा त्याज्य ठरविलेला एखादा कवितेचा तुकडा वा नुसता आराखडा यांमधील महत्त्वपूर्ण भेदाकडे दुर्लक्ष करण्यात आलेले आहे. काही क्षुल्लक नैमित्तिक रचना किंवा कवीच्या 'कारखान्यातील' कच्च्या नोंदी उत्कृष्ट कवितांच्या रांगेत हारीने मांडून सिद्ध केलेल्या आजकालच्या आवृत्त्यांत जी अतिपरिपूर्णता आणण्याचा प्रयत्न होत असतो, त्यामुळे कित्येक कवींचा साहित्यिक लौकिक धोक्यात आलेला आहे.

टीपाटिप्पणींचा प्रश्न संपादनाच्या प्रयोजनानुसार सोडवावा लावतो.[२२] शेक्सपियरची व्हेरिओरम आवृत्ती (विविध टीपाटिप्पणी व समीक्षा यांसह संपादिलेली) शेक्स्पियरच्या हरएक उताऱ्यावर आजवर प्रकट झालेली झाडून सारी मतमतांतरे देते, कारण भाराभर मुद्रित कागदपत्रांचे संशोधन करण्याचे अभ्यासकाचे परिश्रम वाचावे, हेच तिचे खास प्रयोजन असते. तेव्हा तीमधील टीपाटिप्पणींनी मूळ संहितेहून अधिक जागा व्यापली, तरी ती रास्तच म्हणावी लागते. सर्वसामान्य वाचकाची गरज त्या मानाने खूपच कमी असते : संहिता नीट समजण्यापुरती आवश्यक ती माहिती मिळाली की, त्याचे काम भागते. अर्थात आवश्यक माहिती म्हणजे किती, याबद्दलही पराकोटीचे मतभेद आढळतात. काही संपादक एलिझाबेथ राणी प्रॉटेस्टंट होती किंवा डेव्हिड गॅरीक कोण होता, हीच माहिती देत बसतात व खऱ्याखुऱ्या दुर्बोध स्थळांना मात्र बगल देतात (अशी प्रत्यक्ष उदाहरणे आहेत). आपला वाचकवर्ग व आपले संपादनाचे प्रयोजन यांविषयी संपादकाची कल्पना पक्की असल्या-शिवाय टीपाटिप्पणींच्या अतिरेकाबाबत नेमकी लक्ष्मणरेषा आखून देणे कठीण आहे.

संहितेचे भाषिक, ऐतिहासिक व तत्सम स्पष्टीकरण हेच ज्यांचे स्वरूप अशा खऱ्याखुऱ्या टिप्पणींना साहित्यिक भाषिक इतिहासाची सामग्री (उदा. उगमस्थाने, समांतर उतारे, अन्य लेखकांकडून झालेल्या अनुकरणाची स्थळे यांचे दिग्दर्शन) संकलित करणाऱ्या सर्वसाधारण भाष्यांपासून तसेच सौंदर्यशास्त्रीय स्वरूपाच्या भाष्यांपासून अलग काढले पाहिजे. अशा तऱ्हेच्या भाष्यांमध्ये विशिष्ट परिच्छेदांवर लिहिलेले छोटे छोटे निबंधही अंतर्भूत होऊ शकतात व म्हणून त्यांच्याद्वारा एखाद्या संकलनात्मक ग्रंथासारखे कार्य साधले जाते. फरक नेमके सांगणे नेहमीच तितके सोपे नसते. तरीपण पुष्कळशा संपादित आवृत्त्यांतून उगमस्थानांची खास छाननी करणारा साहित्येतिहास, भाषाविज्ञान, ऐतिहासिक स्पष्टीकरणे व त्यातच सौंदर्यशास्त्रीय भाष्ये यांची अगदी खिचडी झालेली आढळते. साहित्यिक पांडित्य-प्रदर्शनाची ही पद्धत म्हणजे एक संशयास्पद नवी टूम असून पुस्तकाच्या एका बांधणीत यच्चयावत माहिती मिळण्याची सोय होण्याहून तिचे कसलेही समर्थन देता येणार नाही.

पत्रांच्या संपादनाबाबत काही खास प्रश्न निर्माण होतात. अतिशय क्षुल्लक स्वरूपाच्या चिठ्याचपाट्या संपूर्ण छापाव्या काय? स्टीव्हन्सन, मेरिडिथ, आर्नल्ड, स्विन्बर्न यांच्या साहित्य म्हणून न लिहिलेल्या पत्रव्यवहाराच्या प्रसिद्धीने त्यांच्या कीर्तीत फारशी भर पडलेली नाही. उत्तरे उपलब्ध असल्याशिवाय बराचसा पत्रव्यवहार प्रायः अगम्यच राहतो, म्हणून उत्तरे पण छापून काढणे योग्य आहे काय? अशा पद्धतीने ग्रंथात बहुजिनसी स्वरूपाची भारुडभरती मात्र होते. तारतम्यबुद्धी, काही एक संगतवारपणा, पुष्कळसे परिश्रम, वरचेवर लढवावा लागणारा डोकेबाजपणा व दैवयोग या गोष्टी जुळून आल्याखेरीज या सर्व व्यावहारिक समस्यांचे समाधानकारक निराकरण होण्यासारखे नसते.

प्राथमिक संशोधनकार्यामध्ये संहितानिश्चितीच्याही पलीकडे जाऊन लेखनाची कालनिश्चिती, अधिकृतता, ग्रंथ-कर्तृत्वनिश्चिती व परिष्करणे यांसारखे प्रश्न सोडवावे लागतात. पुस्तकाच्या आतील दर्शनी पृष्ठावरील वर्षनोंदीवरून किंवा समकालीन प्रकाशनांच्या साक्षीवरून पुष्कळशा बाबतींत जरूर ती कालनिश्चिती करता येते. परंतु ह्या सहजसुलभ वाटणाऱ्या पुराव्यांचाच पुष्कळदा अभाव असतो. एलिझाबेथकालीन नाटके किंवा मध्ययुगीन हस्तलिखिते ही याची उत्तम उदाहरणे. एखादे एलिझाबेथकालीन नाटक त्याच्या पहिल्या प्रयोगानंतर बऱ्याच कालान्तराने प्रसिद्ध झालेले असू शकते, तर एखादे मध्ययुगीन हस्तलिखित रचनाकालानंतर शेकडो वर्षांनी केलेल्या प्रतीची नक्कल असू शकते. अशा स्थितीत समकालीन घटनांचे किंवा कालनिश्चितीची शक्यता उपलब्ध करणाऱ्या साधनांचे उल्लेख यांसारख्या प्रत्यक्ष ग्रंथांतर्गत पुराव्यांचे बाह्य पुराव्याला पाठबळ मिळावे लागते. अशा रीतीने एखादा अंतर्गत पुरावा एखाद्या बाह्य घटनेकडे संकेत करीत असेल, तर त्यावरून ग्रंथाचा कोणता भाग कोणत्या कालानंतर लिहिला गेला, हे फार तर सिद्ध होऊ शकेल.

शेक्स्पियरच्या नाटकांची क्रमनिश्चिती करण्यासाठी निखळ छंदोरचनात्मक परिगणनाच्या

अभ्यासावरून जो अंतर्गत पुरावा उपलब्ध होतो, त्याचेच उदाहरण घेऊ. चुकांसाठी अघळपघळ वाव ठेवूनसुद्धा या पुराव्यावरून केवळ सापेक्ष स्वरूपाचा कालक्रमच काय तो प्रस्थापित करता येतो.[२३] शेक्स्पियरच्या नाटकांत लव्हज लेबर लॉस्टपासून (सर्वाधिक यमकबद्ध) तो द विंटर्स टेलपर्यंत (यमकबद्धतेचा पूर्ण अभाव) यमकाधिष्ठित लयीचा आढळ अधिकाधिक कमी कमी होतो, असे बिनघोकपणे मानून चालले, तरी त्यावरून द विंटर्स टेल हे द टेंपेस्टपेक्षा (दुवार यमकांनी युक्त) निर्विवादपणे उत्तरकालीन आहे, असे म्हणता येत नाही. अंत्ययमकांची संख्या, चरणांचे स्त्रीलिंगी अंत, अंती यती न येणाऱ्या पंक्ती (run-on lines) इत्यादी कसोट्यांवरून दर खेपेस समान निष्कर्ष हाती लागत नसल्याने छंदोरचनात्मक कोष्टके नि कालनिश्चिती यांत नियमित व ठरीव सहसंबंध प्रस्थापित करणे अगदी अशक्य आहे. छंदःशास्त्रीय कोष्टके अन्य साक्षीपुराव्यांपासून अलग केल्यास त्यांतून अगदी वेगळाच अन्वयार्थ निघतो. उदाहरणार्थ द विंटर्स टेलमधील अनियमित चरणांपासून तो 'कॉमिडी ऑफ एरर्स' मधील नियमित चरणांपर्यंत शेक्स्पियर प्रगती करीत गेला आहे, असे मत १८ व्या शतकातील समीक्षक जेम्स् हर्डिस् याने मांडले आहे.[२४] परंतु या सर्व प्रकारच्या साक्षीपुराव्यांचा (बाह्य, आंतर्बाह्य व अंतर्गत) उचित मेळ घालून शेक्स्पियरच्या नाटकांच्या कालक्रमासंबंधी जो निष्कर्ष हाती येतो, तो ढोकळ मानाने बरोबर आहे. ल्यूइस् कॅम्बेल व विशेषतः विन्सेन्टी लुतोस्लाव्हस्की यांनी, शब्दांची योजना व त्यांची पुनरावृत्ती यांच्या आधारे बसविलेल्या सांख्यिकी पद्धतींनी प्लेटोच्या संवादांचा सापेक्ष कालानुक्रम लावून दाखविला आहे. लुतोस्लाव्हस्की आपल्या या पद्धतीस 'शैलीय मिती' (stylometry) असे संबोधितो.[२५]

कालनिर्देशविरहित हस्तलिखिताच्या कालनिश्चितीचा विचार करताना अडचणी बहुगुणित होतात, एवढेच नव्हे, तर उलगडण्यापलीकडे जातात. अशा स्थितीत लेखकाच्या हस्ताक्षरात होत गेलेल्या उत्क्रांतीच्या अभ्यासाची कास धरावी लागेल. पत्रांवरील तिकिटे, त्यांचे कमी-जास्त दर यांचा गुंता सोडवावा लागेल, त्या वेळच्या पंचांगाची (कॅलेंडरची) धांडोळणी करावी लागेल व लेखकाने नेमके कोठून कोठे स्थलांतर केले याचा साक्षेपाने माग काढावा लागेल. कारण या गोष्टीच कालनिर्धारणाच्या दृष्टीने सूचक ठरतील. साहित्येतिहासलेखकाच्या दृष्टीने पुष्कळदा हे कालनिर्धारणाचे प्रश्न अत्यंत महत्त्वाचे ठरतात. उदाहरणार्थ, शेक्स्पियर व चॉसर यांची कालनिश्चिती हे सर्वस्वी आधुनिक संशोधनाने केलेल्या प्रयत्नांचे फलित आहे. हे कालनिश्चितीचे प्रश्न सुटले नसते, तर या उभय लेखकांच्या कलात्मक विकासाचा आलेख रेखाटताच आला नसता. अठराव्या शतकाच्या उत्तरपादात मलोन व टिरिट् यांनी या संशोधनाचा तात्त्विक पाया घातला; मात्र तेव्हापासूनच तपशिलाबाबतचे जे मतभेद सुरू झाले आहेत, ते कधीच मिटलेले नाहीत.

अधिकृतता आणि ग्रंथकर्तृत्व यांच्या निश्चितीचे प्रश्न याहून अधिक महत्त्वाचे असतात व

त्यांच्या उलगड्यासाठी शैलीच्या व ऐतिहासिक स्वरूपाच्या सखोल संशोधनाची आवश्यकता असते.[२६] आधुनिक साहित्यातील बहुतेक पुस्तकांच्या कर्त्यांविषयी आपणास विश्वसनीय माहिती असते. परंतु अनाम किंवा टोपणनावाने लिहिलेले साहित्यही बरेच असते. त्याची रहस्येही कधी कधी हाती येतात. परंतु बहुधा कर्त्यांच्या चरित्राची कसलीच माहिती न मिळाल्याने अज्ञातनाम किंवा टोपणनाव यांचा नाममात्र:उलगडा होण्यापलीकडे विशेष प्रकाश मुळीच पडत नाही.

अनेक लेखकांनी सहकार्याने लिहिलेल्या ग्रंथकृतीबद्दल कोणती कसोटी लावावी, हाही प्रश्न उद्‌भवतो. चॉसरच्या मुद्रित आवृत्त्यांतून आढळणारा बराचसा भाग (**द टेस्टॅमेंट ऑफ क्रेसीड व द फ्लॉवर ॲन्ड द लीफ** यांसारखा) ही चॉसरची अधिकृत रचना नसावी, असा शोध १८ व्या शतकात लागला. अजूनही शेक्स्‌पियरच्या रचनेसंबंधीची कसोटी अनिर्णितच आहे. शेक्स्‌पियरच्या नावावर मोडणाऱ्या सर्व तोतयास्वरूपी कृती खुद्द शेक्स्‌पियरच्याच अस्सल कृती आहेत, असे ऑगस्ट विल्हेम् श्लेगेल याने कमालीच्या आत्मविश्वासाने प्रतिपादन केल्यापासून आता लंबक दुसऱ्या टोकाला झुकत चालला आहे.[२७] अलीकडे जे. एम्. रॉबर्टसन् हा 'शेक्स्‌पियरच्या विघटन-क्रिये' चा सर्वांत प्रसिद्ध असा पुरस्कर्ता पुढे सरसावला आहे. त्याचे मत स्वीकारल्यास प्रसिद्ध नाटकांपैकी केवळ काही प्रवेशांच्या लेखनाहून फारतर थोडेसे अधिक श्रेय शेक्सपियरच्या पदरात पडेल. या मतप्रणालीनुसार **ज्युलियस सीझर व मर्चंट ऑफ व्हेनिस** ही नाटकेसुद्धा मार्लो, ग्रीन्, पील्, किड् व तत्कालीन इतर अनेक नाटककार यांनी रचलेले उतारे जोडून तयार झालेल्या कंथाच ठरतात.[२८] सुटे क्षुल्लक शब्द, विसंगतींचे शोध व वाङ्मयीन साम्ये यांचा माग घेण्यातच रॉबर्टसनची पद्धत बहुतांशी सामावलेली आहे. ही पद्धती कमालीची बेभरवशी व मनःपूत आहे. तिची गृहीत कृत्ये भ्रांत असून तिच्या मुळाशी एक चक्रापत्ती आहे : शेक्सपियरची अस्सल रचना कोणती, हे आपणास काही समकालीन प्रमाणांवरून (फोलिओ-आवृत्तीत अंतर्भाव असणे, ग्रंथविक्रेत्यांच्या नोंदवहीत त्याच्या नावावर नोंदी आढळणे इ०) सांगता येते. परंतु रॉबर्टसन् याने मनःपूत सौंदर्यशास्त्रीय कसोट्या लावून शेक्सपियरचे अधिकृत म्हणून काही उच्च दर्जाचे परिच्छेद तेवढेच निवडले आहेत व त्या कसोट्यांवर न उतरणारे सर्व काही त्याने अनधिकृत तरी ठरविले आहे, किंवा त्यांचे साम्य समकालीन अन्य नाटककारांच्या लकबींशी दाखवून तरी दिले आहे. तरीपण शेक्स्‌पियरने निकृष्ट प्रतीचे वा निष्काळजी लेखन केलेच नसेल किंवा समकालीनांच्या विविध शैलींचे अनुकरण केलेलेच नसेल या म्हणण्याला काही सबळ कारण नाही. उलटपक्षी फोलिओ–आवृत्तीमधील शब्द न् शब्द शेक्स्‌पियरचाच आहे, ही जुनी समजूतही सर्वस्वी टिकणारी नाही.

एलिझाबेथकालीन नाटक ही एक सामूहिक कला होती आणि अतिनिकटचे लेखनसहकार्य त्या कलेत प्रत्यक्ष रूढ होते. त्यामुळेही काही मुद्द्यांबाबत निस्संदिग्ध निष्कर्ष काढणे शक्य

होत नाही. शैलीच्या आधारे लेखकालेखकांत फरक दाखवून देणे अनेक बाबतींत फारसे शक्य नसते. नाटकातला आपला भाग कोणता व दुसऱ्याचा कोणता, हे खुद्द ते रचणाऱ्या दोन लेखकांना सांगता येणे मुष्किल होते. या लेखनसहयोगामुळे साहित्यक्षेत्रातील गुप्तचरांपुढे कधीकधी जवळजवळ न सुटणारी कोडी उभी करतात.[२९] बोमंट व फ्लेचर यांचे उदाहरण घ्या. बोमंटच्या मृत्यूनंतरच्या कृती निर्विवादपणे फ्लेचरच्या असल्या पाहिजेत, असे म्हणण्याची त्यांच्या बाबतींत सोय आहे; तरीपण बोमंटच्या मृत्यूपूर्वीच्या नाट्यकृतींतील कोणता भाग कोणाचा, हे काही सांगता येत नाही व द रिव्हेंजर्स ट्रॅजेडीची गोष्ट अशी आहे की, ती वेब्स्टर, टर्नियर, मिडलटन् आणि मार्स्टन यांच्या नावावर आळीपाळीने घालण्यात येते किंवा यांच्यांतल्याच वेगवेगळ्या जोडगोळ्या कल्पून त्यांना तिचे कर्तृत्व बहाल केले जाते.[३०]

बाह्य पुरावा, परंपरागत निश्चित लकबी व समान शैली या गोष्टींचा अभाव असल्यास ग्रंथकर्तृत्वाच्या निश्चितीचे प्रयत्न अत्यंत बिकट होऊन पुन्हा वरीलप्रमाणेच अडचणी उपस्थित होतात. मध्ययुगीन वीरगीते किंवा १८ व्या शतकातील राजकीय पुस्तिका यांच्या लेखनकर्तृत्वासंबंधी अशी भरमसाट उदाहरणे आढळून येतात (डिफोच्या कृतीबाबत नेमका निष्कर्ष कोणी कधीतरी काढू शकेल काय ?[३१]). मग नियतकालिकांतील अनाम लेखनासंबंधी बातच बोलायला नको. तरीपण पुष्कळ वेळा या बाबतीतही काही प्रमाणात यश मिळणे शक्य आहे. प्रकाशनसंस्थांची दप्तरे किंवा नियतकालिकांच्या कालनिर्देशयुक्त संचिका यांतून नव नवे बाह्य पुरावे काढता येतात व पुनरावृत्ती करणाऱ्या व स्वतःचेच लेखन उद्धृत करण्याची लकब असणाऱ्या (गोल्डस्मिथसारख्या) लेखकांच्या लिखाणाचे दुवे संगतवार जोडण्याच्या कुशल व्यासंगातून ठाम असे निष्कर्ष अधिक प्रमाणावर निघू शकतात.[३२] जी. उद्नी यूल या संख्याशास्त्रज्ञाने व विमातज्ञाने अनेक हस्तलिखितांचे समान कर्तृत्व प्रस्थापित करण्यासाठी टॉमस ए केम्पिससारख्या लेखकाच्या शब्दभांडाराचा अभ्यास करताना अत्यंत जटिल अशा गणिती पद्धतीचा उपयोग केला आहे.[३३] शैलीनिष्ठ पद्धती धिम्मेपणाने विकसित केल्यास संपूर्ण वादातीततेला थोडे उणे, पण ओळख पटविण्यास पुष्कळच पुरेसे संभाव्य पुरावे पुढे मांडता येतील.

साहित्येतिहासात, बनावट लिखाण व सद्भावनेतून केले गेलेले तोतया लिखाण यांच्या बाबतींतली अधिकृततेची समस्या महत्त्वाचे स्थान पटकावून बसली आहे व तिने अधिक संशोधनाला मोलाची चालना दिलेली आहे. अशा रीतीने मॅकफर्सन्प्रणीत ओसियनसंबंधीच्या वादविवादाने गॅलिक लोकगीतांच्या अभ्यासाला बळ आले, चॅटर्टन्भोवती माजलेल्या वादंगाने मध्ययुगीन इंग्रजी इतिहास नि साहित्य यांच्या सखोल अभ्यासाला जोरदार प्रोत्साहन मिळाले व शेक्सपियरची नाटके व कागदपत्रे यांच्या आयर्लंडमध्ये तयार झालेल्या बनावट प्रतींमुळे शेक्सपियर व एलिझाबेथकालीन रंगभूमी यांसंबंधी बरीच भवती न भवती झाली.[३४] चॅटर्टन्, टॉमस् वॉर्टन, टॉमस टिरिट् व एडमड् मेलडन् यांच्यासंबंधीच्या चर्चेमधून

'रावली' काव्ये ही आधुनिक काळातील बनावट रचना आहे, हे सिद्ध करणारे ऐतिहासिक नि साहित्यिक युक्तिवाद पुढे आले. दोन पिढ्या लोटल्यावर डब्लू. डब्ल्यू. स्किट् याने मध्यकालीन इंग्रजी भाषेच्या व्याकरणाचा पद्धतशीर अभ्यास करून असे निदर्शनास आणून दिले की, त्या बनावट लेखनात व्याकरणाच्या ज्या काही प्राथमिक नियमांचे उल्लंघन करण्यात आले आहे, त्यावरून त्याचा बनावटपणा अधिक शीघ्रपणे व पूर्णपणे केव्हाच उघडकीस यावयास हवा होता. अधिक तरुण असणाऱ्या आयर्लंडमध्ये तयार झालेल्या बनावट लिखाणाचा एडमंड मलोन्‌ने पुरता निकाल लावला असला, तरी चॅटर्टन् व ओसियन् यांच्या बाबतींत निघाले, तसे या बनावट लिखाणांचेही प्रामाणिक समर्थक (उदा. चॉमर्सूसारखा अग्रगण्य पंडित) निघालेच व शेक्सपियरविषयक संशोधनाच्या इतिहासात त्यांनाही काही स्थान आहे.

बनावटपणाचा नुसता संशय व्यक्त झाला रे झाला की, परंपरागत कालनिश्चितीला व ग्रंथ-कर्तृत्वविषयक निर्णयांना दुजोरा देणारे युक्तिवाद घसघशीतपणे मांडण्यासाठी विद्वानांना पुढे सरसावणे भाग पडलेले आहे व परिणामी रूढ मत स्वीकारण्यापलीकडे जाऊन प्रत्यक्ष करणा-त्मक युक्तिवादांचा अधिक शोध घ्यावा लागलेला आहे. उदा. दहाव्या शतकात होऊन गेलेल्या ऱ्होस्विता या जर्मन भिक्षुणीची नाटके पंधराव्या शतकातील जर्मन मानवतावादी कॉन्रॅड केल्टस याने रचून ठेवली होती, असे काही काळ मानले जात असे किंवा Slovo O Polku Igoreve ही बाराव्या शतकातली म्हणून समजली जाणारी रशियन रचना अठराव्या शतकाच्या उत्तरपादातील बनावट रचना असली पाहिजे, असे प्रतिपादन अलीकडेच करण्यात आलेले आहे.[३५] बोहेमियामध्ये Zelena hora व Kralove dvur ही मध्ययुगीन म्हणून समजली गेलेली हस्तलिखिते म्हणजे अगदी १८८० पर्यंत एक जहाल राजकीय समस्या बनून राहिली होती व तीमधून स्पर्धा सुरू होऊन जे भाषाशास्त्रीय युक्तिवाद पुढे आले व जे पुढे, शास्त्रीय वस्तुनिष्ठा विरुद्ध स्वच्छंदतावादी आत्मवंचना, या व्यापक स्तरावरील वाद-विवादात परिणत झाले, त्यांमधून टॉमस मॅसेरिक याला सार्वजनिक प्रतिष्ठा लाभली व तीच त्याला चेकोस्लोव्हाकियाचा अध्यक्ष बनविण्याच्या दृष्टीने भावी काळात उपयोगी पडली.[३६]

ग्रंथाच्या अधिकृततेचे व ग्रंथकर्तृत्वाचे काही प्रश्न हाताळताना प्रमाणांच्या किचकट समस्या सोडविणे भाग पडते व पुरालिपीविद्या, ग्रंथसूचिशास्त्र, भाषाशास्त्र व इतिहास अशा सर्व प्रकारच्या ज्ञानशाखांतील प्रशिक्षण लगामी लावावे लागते. कार्टर आणि पॉलर्ड यांनी जणू गुप्तचरांचे कार्य करून टी. जे. वाईज यांच्या नावावरील १९ व्या शतकातील शहाऐंशी पुस्तकांचा गट बनावट ठरविला, त्या प्रकरणाएवढा साक्षेपीपणा अलीकडे उघडकीस आलेल्या अन्य प्रकरणात आढळणार नाही.[३७] कागदावरील जलचिन्हे, शाई तयार करण्याची रीत, विशिष्ट कागदाचा वापर, अक्षरांच्या मुद्रा व मुद्रणालयीन तंत्रे यांची त्या प्रकरणी छाननी करावी लागली होती. (परंतु यांतल्या पुष्कळशा प्रश्नांचा साहित्याशी प्रत्यक्ष असा

संबंध अगदी नगण्य आहे. वाईजने बनावटगिरी करताना एखादी संहिता नव्याने मुळीच तयार केलेली नव्हती, तेव्हा अशा प्रश्नाचा अधिक संबंध ग्रंथसंग्राहकाशीच पोचतो.)

ग्रंथरचना वेगळ्या काळातली आहे, असे जरी निश्चितपणे ठरले, तरी तिच्या प्रत्यक्ष समीक्षेचा प्रश्न काही निकालात निघत नाही, याचे भान कधीही सोडता येत नाही. चॅटरट्नची काव्यरचना अठराव्या शतकातली आहे, यावर काही तिचा बरेवाईटपणा ठरत नाही. एखाद्या ग्रंथाची निर्मिती उत्तरकालीन आहे, असे दिसून आल्यास त्याबद्दल नैतिक चीड येऊन त्या ग्रंथाला तुच्छतेची व अनुल्लेखाची शिक्षा फर्मावणारी मंडळी हा मुद्दा पुष्कळदा विसरत असतात.

मॉरिझ, रूडलर व सँडर्स यांच्यासारख्यांची संशोधनपद्धतीवरील पाठ्यपुस्तके व मार्गदर्शक ग्रंथ ज्या समस्यांना वाहिलेले आहेत, त्याच समस्यांची या प्रकरणात चर्चा केली आहे. अमेरिकेतील बहुतेक पदवी-परीक्षेचे शिक्षण देणाऱ्या विद्यालयांमधून कोणत्याही शाखेचे पद्धतशीर प्रशिक्षण देताना, ज्या पद्धतींचा अवलंब केला जातो, जवळ जवळ त्याच पद्धतींची ही चर्चा आहे. त्यांचे स्वयमेव महत्त्व कितीही असले, तरी अशा प्रकारचे अध्ययन हे साहित्याचे प्रत्यक्ष विश्लेषण व त्याची अन्वयार्थ-प्रक्रिया तसेच त्याचे कार्यकारणभावात्मक स्पष्टीकरण या बाबींना फक्त पायाभूत ठरत असते, हे ध्यानात ठेवले पाहिजे. ज्या निष्कर्षांसाठी त्यांचा उपयोग केला जातो, त्यांच्या आधारेच या पद्धतींची समर्थनीयता ठरत असते.

□

भाग २ रा

साहित्याच्या बाह्यकेंद्री भूमिका

साहित्याच्या बाह्यकेंद्री भूमिका

तिसऱ्या भागाची प्रस्तावना

साहित्याभ्यासाच्या सर्वाधिक प्रचलित आणि नावारूपाला आलेल्या ज्या पद्धती आहेत, त्या साहित्याची पार्श्वभूमी, सभोवतालचे वातावरण, साहित्याची बाह्य कारणे यांचाच विचार करताना आढळतात. ह्या बाह्यकेंद्री पद्धती केवळ भूतकाळाच्या अभ्यासापुरत्याच मर्यादित नसून वर्तमानकालीन साहित्यालाही तेवढ्याच लागू होतात. तेव्हा 'ऐतिहासिक' ही संज्ञा, ज्या अध्ययनाचे लक्ष्य कालसापेक्ष परिवर्तनावर व म्हणून ऐतिहासिक समस्यांमध्येच प्रामुख्याने गुंतलेले असते, अशा अध्ययनासाठी राखून ठेवली पाहिजे. हे 'बाह्यकेंद्री' अध्ययन साहित्याच्या सामाजिक संदर्भात व त्याच्या पूर्वेतिहासाच्या संदर्भात केवळ अन्वयार्थ लावण्याचा प्रयत्न करीत असले, तरीपण पुष्कळदा ते 'कार्यकारणभावात्मक' स्पष्टीकरणाचे रूप घेते व ते साहित्याच्या अस्तित्वाची उपपत्ती मांडण्याचा, त्याचा उलगडा करण्याचा व शेवटी साहित्याच्या मूलोत्पत्तींत रूपांतरित होण्याचा ('उत्पत्तिविषयक हेत्वाभास') दावा करीत असते. साहित्याची निर्मिती कोणत्या परिस्थितीत झाली, ह्याचे यथायोग्य ज्ञान झाल्याने साहित्याच्या स्वरूपावर पुष्कळच प्रकाश पडलेला आहे, हे कोणीच नाकारू शकणार नाही, तेव्हा अशा अध्ययनाचे स्पष्टीकरणात्मक मूल्य वादातीत दिसते. तरीपण कार्यकारणभावात्मक अध्ययनामुळे साहित्यिक कलाकृतीसारख्या वस्तूचे वर्णन, विश्लेषण व मूल्यमापन यांविषयीचे प्रश्न कधीच निकालात निघत नाहीत, तेथे कारण आणि कार्य यांमध्ये समतुल्यता नसते : या बाह्य कारणांतून साकार होणारे प्रत्यक्ष फलित जी कलाकृती, तिचे स्वरूप सदैव अतर्क्यच राहते.

कोणत्याही कलाकृतीला जे स्वरूप प्राप्त होते, त्याला कारणीभूत असणाऱ्या सर्व इतिहासपरंपरेची व परिस्थितीच्या सर्व पैलूंची चर्चा करता येणे शक्य आहे; परंतु कलाकृतीच्या

रूपनिश्चितीला कारणीभूत म्हणून मानलेले व्यक्तिनिष्ठ पैलू जेव्हा आपण वेगळे करतो, मूल्य-मापनाच्या व तुलनेच्या कार्याला हात घालतो, तेव्हा खरेखुरे प्रश्न सुरू होतात. बहुतेक अभ्यासक मानवी क्रियांची विशिष्ट मालिका व सर्जनप्रक्रिया या अलग करण्याचा प्रयत्न करतात व केवळ त्याच एकमेव कारणाचा निर्णायक परिणाम साहित्यकृतीवर झालेला आहे, असा आरोप करतात. एवंच साहित्य ही प्रामुख्याने कर्त्याची व्यक्तिगत निर्मिती होय, असे मानणारा एक वर्ग आहे व तदनुसार तो कर्त्याच्या जीवनचरित्राद्वारे व त्याच्या मनोरचने-द्वारे साहित्याचा शोध घ्यावा, असा निष्कर्ष काढतो. दुसरा वर्ग मानवाच्या संस्थागत जीवनात म्हणजे आर्थिक, सामाजिक व राजकीय परिस्थितीत साहित्य-निर्मितीची निर्णायक कारणे शोधीत असतो. याच्याशीच संबंधित एक वर्ग साहित्याचे कार्यकारणभावात्मक स्पष्टीकरण, मुख्यतः विचारप्रणालींच्या, धर्मशास्त्राच्या, इतिहास व अन्य कला यांसारख्या मानवी मनो-बुद्धीच्या इतर सामूहिक तऱ्हेच्या निर्मितीत शोधीत असतो. शेवटी कालतत्त्वाच्या परिभाषेत साहित्याचे स्पष्टीकरण शोधणाऱ्या अभ्यासकांचा आणखी एक वर्ग उरतो. हा वर्ग काळाच्या काही एका सारभूत तत्त्वात, काही एका बौद्धिक वातावरणात किंवा मतमतांतरांच्या विशिष्ट 'हवामाना'त, अन्य कलांच्या स्वभावविशेषांतून प्राधान्याने निघणाऱ्या एखाद्या एकविध प्रेरकशक्तीमध्ये हे स्पष्टीकरण शोधू पाहतो.

बाह्यकेंद्री भूमिकांचे समर्थन करणाऱ्या या मंडळींत आपापल्या निर्णायक कार्यकारणभावा-त्मक पद्धती आपल्या अध्ययनात लावून दाखविताना काटेकोरपणा पाळण्याच्या बाबतीत बरीच तफावत पडत असते व म्हणून आपापल्या पद्धतींच्या यशस्वितेविषयी जो दावा ही मंडळी करीत असतात, त्यातही परस्परभिन्नता दिसते. सामाजिक कार्यकारणभावावर विश्वास असणारांची भूमिका प्रायः सर्वांत नियतिवादी (determinist) असते. या मूलभूत भिन्न-त्वाचे स्पष्टीकरण, एकोणिसाव्या शतकातील प्रत्यक्षार्थवाद व विज्ञान यांच्याशी त्याचे जे तात्त्विक लागेबांधे जुळलेले आहेत, त्यातून देता येते. परंतु भावविश्वेतिहासाचे (Geistesges-chichte) विश्वचैतन्यवादी अनुयायी तत्त्वज्ञानात्मक दृष्ट्या हेगेलवाद किंवा स्वच्छंदतावादाची अन्य रूपे यांच्याशी निगडित असतात व हे लोकही पराकोटीचे नियतिवादी, एवढेच नव्हे तर एका अर्थी दैववादीही, असतात, हे विसरून चालणार नाही.

या पद्धतीचा अवलंब करणारे कित्येक अभ्यासक याहून पुष्कळच नेमस्त दावा करताना आढळतील. कलाकृती व तिची पार्श्वभूमी तसेच तत्पूर्ववर्ती घटिते यांमध्ये ते काही प्रमाणा-तच नाते प्रस्थापित करू पाहतील. या नात्यांची नेमकी प्रस्तुतता त्यांना जाणवत नसली, तरी अशा स्वरूपाच्या माहितीमुळे कलाकृतीवर काही प्रमाणात प्रकाश पडतो, असे ते धरून चालतील. एकंदरीत हे नेमस्त समर्थक अधिक शहाणे वाटतात, कारण साहित्याभ्यासातील कार्यकारणभावात्मक स्पष्टीकरणाचे महत्त्व खरोखर वाजवीहून अधिक मानले जात असते व या पद्धतीच्या योगाने, काही झाले तरी साहित्याच्या विश्लेषणाच्या व मूल्यमापनाच्या समस्या

सुतराम दूर सारता येत नाहीत. कार्यकारणाधिष्ठित विविध पद्धतींमध्ये कलाकृतीच्या समग्र पार्श्वभूमीच्या आधारावर केलेला स्पष्टीकरणाचा शोध अधिक इष्ट वाटतो. कारण साहित्य म्हणजे कोणत्या तरी एकमेव कारणाचे फलित आहे, असे म्हणणे उघडच अशक्य आहे. अगदी 'भावविश्वेतिहासा'च्या (Geistesgechichte) विशिष्ट जर्मन संकल्पनांवर पसंतीचा शिक्का मारला, व सर्वांगीण संश्लेषणातून निष्पन्न होणारे स्पष्टीकरण ग्राह्य मानले तरी त्यायोगे अन्य प्रचलित अभ्यासपद्धतींवर येणाऱ्या एका अत्यंत महत्त्वाच्या आक्षेपाचे निरसन होऊ शकते, असे आम्ही मानतो. तेव्हा या भिन्न भिन्न कारणांचे महत्त्वमापन करणे व ज्याला खरेखुरे साहित्यकेंद्री वा 'साहित्यकृतिकेंद्री' अध्ययन म्हणता येईल, त्यासाठी या सर्व अभ्यास-पद्धतींची मालिका किती प्रमाणात प्रस्तुत ठरते, हे जोखण्याचा येथून पुढे प्रयत्न करण्यात येईल.

सात /

साहित्य आणि चरित्र

कलाकृतीमागील सर्वांत उघड दिसणारे कारण म्हणजे तिचा निर्माता अर्थात लेखक होय आणि म्हणून साहित्याभ्यासाची सर्वांत प्राचीन व सुप्रतिष्ठित पद्धती म्हणजे लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व व जीवन यांच्याद्वारे केलेले स्पष्टीकरण.

लेखकाच्या चरित्राद्वारे प्रत्यक्ष काव्यनिर्मितीवर जो प्रकाश पडतो, त्या संदर्भात चरित्र-पद्धतीचे मूल्यमापन करता येईल; पण चरित्राभ्यास, प्रतिभावंताच्या नैतिक, बौद्धिक व भावनात्मक विकासाचा अभ्यास असतो व त्याला स्वयमेव महत्त्व असते, या दृष्टिकोणातूनही आपण चरित्रपद्धतीचे समर्थन करू शकू व तिचा रास्तपणा पटवून देऊ शकू. तसेच सरतेशेवटी कवी व त्याची काव्यप्रक्रिया यांच्या मनोविज्ञानाचा पद्धतशीर अभ्यास करण्यासाठी लागणारी साधनसामग्री म्हणूनही आपणास लेखकाच्या चरित्राकडे पाहता येणे शक्य आहे.

या तीन दृष्टिकोणांतील भेद काळजीपूर्वक स्पष्ट व्हावयास हवा. चरित्र हे प्रत्यक्ष काव्य-निर्मितीचे स्पष्टीकरण करू शकते व तिच्यावर प्रकाश टाकू शकते, हा पहिला दृष्टिकोणच फक्त आपल्या ' साहित्यिक व्यासंगा 'च्या संकल्पनेच्या बाबतीत प्रत्यक्ष प्रस्तुत आहे. चरित्राला अंगभूत असे खास महत्त्व असते, असे प्रतिपादणारा जो दुसरा दृष्टिकोण आहे, तो ग्राह्य धरल्यास आपले लक्ष्यकेंद्र मानवी व्यक्तिमत्त्वाच्या दिशेने सरकते. तिसरा दृष्टिकोण चरित्राला विज्ञानाची किंवा भावी विज्ञानाची म्हणजेच कलात्मक निर्मितीच्या मनोविज्ञानाची साधनसामग्री मानणारा ठरतो.

चरित्र हा एक प्राचीन साहित्यप्रकार आहे. कालक्रमदृष्ट्या व तार्किकदृष्ट्या सर्वप्रथम तो इतिहासलेखनशास्त्राचा एक भाग ठरतो. मुत्सद्दी, सेनानायक, वास्तुशिल्पी, विधिज्ञ या सार्वजनिक जीवनात कसलीही भूमिका नसणारा एखादा सामान्य माणूस यांबाबत चरित्र-

पद्धतीत कोणताही भेदाभेद केला जात नाही. कोणतीही व्यक्ती, मग ती कितीही नगण्य असो, तिचे जीवनवृत्त, जर का सचाईने सांगितले, तर ते रोचकच उतरेल, ही कोलरिजची भूमिका पूर्ण विश्वसनीय आहे.[१] चरित्रकाराच्या मते इतर मानवी व्यक्तींप्रमाणेच कवी हीसुद्धा एक मानवी व्यक्ती आहे व म्हणून कवीचा नैतिक व बौद्धिक विकास, सार्वजनिक स्वरूपाचे त्याचे बाह्य जीवन व त्याचे अंतर्गत भावजीवन यांची पुनर्रचना करणे शक्य असते; तसेच कोणती तरी नैतिक प्रणाली व आचारसंहिता यांतून निघणाऱ्या नेहमीच्या निकषावर त्याच्या जीवनाचे मूल्यमापनही करता येते. कोणत्याही क्रियाशील मानवाच्या जीवितात जशी इतर चार घटिते असतात, तद्वतच कवीची ग्रंथनिर्मिती म्हणजे प्रकाशनक्षेत्रातील केवळ साधे घटित ठरते. या भूमिकेमधून चरित्रलेखकाच्या समस्या या केवळ इतिहासकाराच्या नेहमीच्याच समस्या ठरतात. त्याला दस्तऐवजी कागदपत्रे, पत्रव्यवहार, चक्षुर्वैसत्यम् स्वरूपाची वर्णने, आत्मपर विधाने इत्यादी गोष्टींचा अन्वयार्थ लावावा लागतो व प्रमाणांचा अस्सलपणा व विश्वसनीयता ठरविण्यासारखे अन्य काही प्रश्न सोडवावे लागतात. प्रत्यक्ष चरित्रलेखन करताना त्याला कालानुक्रमानुसार प्रस्तुतीकरण, निवड, तारतम्य किंवा निर्भीडपणा यांसारख्या प्रश्नांना तोंड द्यावे लागते. चरित्राला एक साहित्यप्रकार मानून एकंदरीत ज्या प्रश्नासंबंधी आजपर्यंत काहीसे अमाप कार्य झालेले आहे, ते प्रश्न कोणत्याही अर्थी अस्सल साहित्यिक प्रश्न खचित नव्हते.[२]

आपल्या दृष्टीने साहित्यिक चरित्रासंबंधी दोन प्रश्न निर्णायक स्वरूपाचे ठरतात; चरित्रकाराने प्रयोजनदृष्ट्या ग्रंथकृतींमधील साक्षीपुराव्यांचा उपयोग कोठवर करावा? प्रत्यक्ष ग्रंथकृतींच्या आकलनाच्या दृष्टीने साहित्यिकांच्या चरित्रांमधून निघणारे निष्कर्ष कितपत प्रस्तुत व महत्त्वाचे ठरतात? या उभय प्रश्नांचे उत्तर प्रायः होकारार्थीच दिले जाते. पहिल्या प्रश्नाच्या बाबतीत असे होकारार्थी उत्तर सर्वच चरित्रकार, विशेषतः कवींकडे आकर्षित झालेले चरित्रकार जवळ जवळ गृहीतच धरून चालत असतात. याचे कारण असे की, तुलनेने कितीतरी अधिक प्रभावशाली अशा अनेक ऐतिहासिक व्यक्तींच्या बाबतीत, ज्या प्रकारच्या चरित्रलेखनोपयुक्त साक्षीपुराव्याचा जवळ जवळ अभाव असतो, अशा प्रकारचा साक्षीपुरावा कवी स्वतःच विपुल प्रमाणात उपलब्ध करून ठेवीत असतात. परंतु हा आशावाद खरोखर रास्त आहे काय?

मानवेतिहासाची दोन युगमाने वा दोन संभाव्य उलगडे आपण वेगळे केले पाहिजेत. चरित्रकाराला आधारभूत होतील अशी खाजगी कागदपत्रे बऱ्याचशा प्राचीन साहित्यासंबंधी उपलब्धच होत नाहीत. प्रायः उपलब्ध होणाऱ्या गोष्टी म्हणजे सार्वजनिक वा सरकारी कागदपत्रे, जन्मनोंदीची पुस्तके, विवाहनोंदणीची प्रमाणपत्रे, न्यायालयीन खटले व तत्सम माहिती, शिवाय प्रत्यक्ष ग्रंथरचनेची साक्ष, ह्या होत. उदाहरणार्थ, शेक्सपियरने कोठे कोठे स्थलांतर केले, याचा अतिशय स्थूल आलेख आपण रेखाटू शकू, त्याच्या सांपत्तिक स्थिती-

विषयी काही माहिती आपणास मिळते; परंतु काही थोड्या संशयास्पद प्रचलित दंतकथा वगळल्यास पत्रव्यवहार, दैनंदिनी, आठवणी या स्वरूपाचे काहीही आपल्या हाती लागलेले नाही. शेक्सपियरच्या जीवनचरित्राच्या अध्ययनावर जे प्रचंड परिश्रम आजवर खर्ची पडले आहेत, त्या मानाने त्यातून साहित्यिक दृष्ट्या लाभकारक ठरतील, असे निष्कर्ष अगदीच अल्प प्रमाणात पदरात पडले आहेत. कालक्रमविषयक तथ्ये, सामाजिक दर्जा सुचविणारे उल्लेख व शेक्सपियरच्या मंडळया याच गोष्टींचा उलगडा मुख्यतः झालेला आहे, व म्हणून ज्या चरित्रकारांनी त्याच्या नैतिक व भावनात्मक विकासासह त्याचे चरित्र रचण्याचा प्रयत्न केला आहे, त्यांच्या पदरी क्षुल्लक गोष्टींच्या जंत्रीहून अधिक काही पडलेले नाही. अगदी शास्त्रीय भूमिकेवरून शेक्सपियरच्या प्रतिमासृष्टीच्या अध्ययनाचा प्रयत्न करणाऱ्या कॅरोलिन स्पर्जनच्या हातीही याहून वेगळे काही लागले नाही. किंवा जॉर्ज ब्रँडिस वा फ्रँक हॅरिस यांच्याप्रमाणे त्याच्या नाटकांच्या व सुनीतांच्या सूक्तासूक्त उपयोगातून चरित्रात्मक कल्पनारम्य कादंबऱ्याच काय त्या रचल्या गेल्या आहेत.[३] या प्रयत्नांमागे (हॅझलिट व श्लेगेल यांच्यामध्ये या प्रयत्नांची प्रसादचिन्हे प्रथम दिसली व पुढे डाउडनकडून काहीशा सावधपणेच त्यांचा अधिक तपशीलवार प्रपंच झाला) असलेले गृहीतकृत्य संपूर्णपणे भ्रांत आहे. काल्पनिक विधानाधारे व विशेषतः नाटकांतील वाक्यांतून लेखकाच्या चरित्राच्या दृष्टीने अधिकृत ठरणारी अनुमाने कोणीही काढू शकत नसतो. जीवनातील निराशामय कालखंडातून जात असताना शेक्सपियरने आपल्या शोकांतिका नि कटू सुखांतिका रचल्या व टेंपेस्ट्मध्ये त्याच्या चित्तवृत्तींना थोडाफार संथपणा लाभला, या प्रचलित मताबद्दलही गंभीर शंका उपस्थित करता येतील. शोकांतिका लिहिताना लेखक शोकात्म मनोवस्थेत असावा लागतो किंवा तो जेव्हा संतुष्ट असतो, तेव्हा तो सुखांतिका लिहितो, ही गोष्ट स्वयंस्पष्ट म्हणता येण्याजोगी नाही. शेक्सपियरने भोगलेल्या दुःखांविषयी कसलीही प्रमाणे अस्तित्वात नाहीत.[४] ज्याप्रमाणे डॉल टियरशीट किंवा इयागो यांच्या तोंडची मते शेक्सपियरची म्हणून मानता येत नाहीत, तद्वतच टायमन् वा मॅक्बेथ यांच्या जीवनविषयक दृष्टिकोणाबद्दल त्याला जबाबदार धरता येत नाही. प्रॉस्पेरो हा शेक्सपियरप्रमाणे बोलतो, या म्हणण्यावर विश्वास ठेवण्याजोगे सबळ कारण काहीही नाही : नायकांचे विचार, भावना, दृष्टिकोण वा गुणावगुण लेखकाच्या माथी मारता येणार नाहीत आणि हे काही केवळ नाटक वा कादंबरी यांतील स्वभावचित्रांपुरतेच खरे आहे, असे नसून अगदी भावकवितेतील ' मी 'संबंधीही तितकेच खरे आहे. खाजगी जीवन व ग्रंथकृती यांमधील संबंध काही इतके सरधोपट कार्यकारणभावात्मक असत नाहीत.

चरित्रात्मक पद्धतीचे समर्थक मात्र या म्हणण्यावर आक्षेप घेतील. ते म्हणतील, शेक्सपियरच्या काळापेक्षा आता परिस्थिती पालटलेली आहे. कित्येक कवींच्या बाबतींत चरित्रात्मक पुरावे भरपूर उपलब्ध झालेले आहेत; कारण कवींना आत्मभान आलेले असून आपण

भावी पिढ्यांच्या नजरेसमोर जिवंत स्वरूपात राहावे, असा विचार स्वतः कवीच करू लागले आहेत (मिल्टन्, पोप्, गटे, वर्डस्वर्थ किंवा बायरन्) त्यांनी कित्येक आत्मपर विधाने मागे ठेवली असून स्वतःकडे समकालीनांचे लक्षही बरेच वेधून घेतले आहे. तेव्हा लेखकाचे जीवन व त्याची ग्रंथकृती ही परस्परांशी पडताळून पाहणे आजकाल शक्य झालेले असल्याने चरित्रात्मक दृष्टिकोण आता अधिक सोपा वाटतो. असा दृष्टिकोण स्वीकारला जावा अशी अपेक्षा व आवाहन खरोखर खुद्द कवींकडूनच केले जात असते. विशेषतः स्वच्छंदतावादी कवी स्वतःसंबंधी व स्वतःच्या अंतर्मनातील भावभावनांसंबंधी केवळ लिहीत असतात, एवढेच नव्हे, तर बायरनसारखा कवी ' आपल्या भळभळा वाहणाऱ्या जखमी हृदयाचे प्रदर्शन ' करीत युरोपभर फिरतो. हे कवी आपल्या खाजगी पत्रव्यवहारातून, दैनंदिन्यांतून वा आत्मचरित्रांतूनच स्वतःविषयी लिहितात असे नव्हे, तर अगदी अतीव औपचारिक प्रकटनां-मधूनही ते तेच करीत असताना दिसतात. वर्डस्वर्थचे ' प्रेल्यूड ' तर सांगूनसवरून आत्म-चरित्रच आहे. आशय नि एकूण रोख ध्यानात घेतल्यास अशी प्रकटने कधी कधी खाजगी पत्रव्यवहाराहून मुळीच वेगळी नसतात. अशा स्थितीत त्यांचा अन्वयार्थ वाच्यार्थाने कवीच्या संदर्भात न घेणे कठीणच असते. गटेच्या सुप्रसिद्ध वाक्प्रयोगात सांगायचे तर ' आपल्या श्रेष्ठ कबुलीजबाबाचे उतारे ' म्हणूनच कवीनेही त्यांच्याकडे पाहिलेले असते.

वस्तुनिष्ठ व आत्मनिष्ठ अशा दोन प्रवृत्तींच्या कवींत आपण अवश्य फरक केला पाहिजे : कवीच्या ' अकर्ता, साक्षी राहण्याच्या क्षमते 'वर, विश्वसम्मुखतेच्या वृत्तीवर व स्वतःच्या व्यक्तित्वाच्या विलोपनावर भर देण्याच्या गुणवैशिष्ट्याला महत्त्व देणारे कीट्स व टी. एस्. एलियट् यांच्यासारखे कवी असतात, तद्वतच उलट प्रवृत्तीचेही कवी असतात व ते स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वाचे प्रदर्शन मांडण्याचा हेतू बाळगतात, आत्मचरित्र रेखाटू इच्छितात नि आत्मा-विष्कार केल्याचे कबूलही करतात.[१] साहित्येतिहासाच्या विशाल कालखंडांमधून आपणास पहिल्या प्रकारचेच कवी विशेषत्वाने आढळतात : त्यांच्या कृतींचे सौंदर्यात्मक मूल्य श्रेष्ठ दर्जाचे असण्याचा संभव असतानाही त्यातील आत्मचरित्रात्मक अंश अत्यंत क्षीण असतो. इतालियन कादंबरिका (Novelle), शिलेदारी पद्धतीच्या अद्‌भुतरम्य कादंबऱ्या, पुनरुज्जीवनकालीन सुनीते, एलिझाबेथकालीन नाटके, प्रकृतिवादी कादंबऱ्या, बरीचशी लोकगीते ही या प्रकारच्या साहित्यरचनेची उदाहरणे होत.

परंतु आत्मनिष्ठ कवीच्या बाबतीतसुद्धा, एखादे आत्मचरित्रात्मक स्वरूपाचे विधान व त्याच्या कलाकृतीतील त्याच आशयसूत्राचा उपयोग यांतील भेद पुसला जाऊ नये व तो तसा पुसला जाऊही शकत नाही. एखादे आठवणींचे पुस्तक, दैनंदिनी किंवा पत्र यांच्या मानाने एखाद्या कलाकृतीचे वास्तवाशी असणारे नाते अगदी वेगळ्या स्तरावरचे असते व ती कलाकृती अगदी भिन्न पातळीवर एकपिंडी स्वरूपात साकार होत असते. चरित्रात्मक पद्धतीला विपर्यस्त स्वरूप दिले गेल्यासच लेखकाच्या जीवनातील नितांत खाजगी व पुष्कळदा

अगदी साध्या औपचारिक कागदपत्रांना अध्ययनात केंद्रवर्ती स्वरूप प्राप्त होते. कागदपत्रांच्या प्रकाशात प्रत्यक्ष कवितांचा अन्वयार्थ लावला जातो. प्रत्यक्ष कवितांच्या समीक्षात्मक छाननी-तून प्राप्त होणाऱ्या प्रमाणांहून अगदी भिन्न किंवा अगदी उलट्या प्रकारची मांडणी केली जाते. अशाच प्रकारे शेक्सपियरच्या व्यक्तिमत्त्वाविषयीच्या आपल्या संकल्पनेशी **मॅक्बेथचे** नाते किमानपक्ष जोडता येते, एवढ्याचसाठी ब्रॅडिसूने ते नाटक रसवत्तेच्या दृष्टीने टाकाऊ ठरविले आहे व याच धर्तीवर किंग्जमिलने आर्नल्डच्या **सोहराब ॲन्ड रुस्तुमला** नाक मुरडले.[६] कलाकृतीत चरित्रात्मक पैलूंचा आढळ जेव्हा ओळख न पटण्याइतक्या निश्चित-पणे होतो, तेव्हा तेथे त्या पैलूंची पुनर्रचना व रूपांतर घडून आलेले असते. इतके की, त्यांचा व्यक्तिविशिष्ट अर्थ पार गळून गेलेला असतो व एका परीने ते पैलू प्रत्यक्ष मानवी व्यवहारातील साधी साधनसामग्री, किंवा ग्रंथकृतीचे अविभाज्य घटकच कसे बनून राहिलेले असतात, ही गोष्ट रोमां फर्नांडिझने स्तॉंदालच्या संदर्भात खात्रीलायक रीतीने दाखवून दिलेली आहे. उघडउघड आत्मपर म्हणून जाहीर असलेले वर्डस्वर्थचे ‘ प्रेल्यूड ’ व त्या काव्याची प्रक्रिया घडत असताना वर्डस्वर्थच्या प्रत्यक्ष जीवनाची तद्द्वारा झालेली अभिव्यक्ती यांत किती तफावत पडलेली आहे, हे जी. डब्ल्यू. मायरने दाखवून दिलेले आहे.[७]

कला म्हणजे साधासुधा विशुद्ध आत्माविष्कार, वैयक्तिक भावभावनांची व अनुभवांची अनुकृती, हा संपूर्ण दृष्टिकोणच उघडउघड खोटा आहे. कलाकृती व लेखकाचे जीवन यांमध्ये जेथे जवळिकेचे नाते असते, तेथेसुद्धा कलाकृती म्हणजे जीवनाची नुसती नक्कल, असा अर्थ कधीच घेता कामा नये. चरित्रात्मक दृष्टिकोण हे पार विसरतो की, कलाकृती म्हणजे काही केवळ अनुभवांचे मूर्तीकरण नसते, तर नेहमी तत्सम कलाकृतींच्या मालिकेमधील ती एक सर्वांत अलीकडची कृती असते व साहित्यिक परंपरा नि रूढी यांनुसार ठरविता येईल तेवढीच, किंवा तशी ठरविता आल्यासच ती एक नाटक, कादंबरी वा कविता ठरत असते. साहित्यिक परंपरेच्या जागी व्यक्तीच्या जीवनचक्राची स्थापना करता यावी, म्हणून चरित्रात्मक दृष्टिकोण ती परंपरा खंडित करीत असतो. परिणामी साहित्यिक प्रक्रियेचे योग्य आकलनच मुळी शबलित होते. चरित्रात्मक भूमिकेमुळे साध्यासुध्या मनोवैज्ञानिक तथ्यांकडेही दुर्लक्ष होते. एखादी कलाकृती लेखकाच्या प्रत्यक्ष जीवनाऐवजी त्याचे ‘ स्वप्न ’च साकार करीत असेल किंवा खरेखुरे व्यक्तित्व लपविणारा तो ‘ मुखवटा ’ वा ‘ आत्मव्यत्यासी (anteself) चित्र ’ असू शकेल. आणि शिवाय कलावंत मुळी जीवनाची ‘ अनुभूती ’च कलास्वरूपात वेगळ्या पातळीवर घेऊ शकतो, हेही विसरता कामा नये : तेथे साहित्यक्षेत्रात करावयाच्या उपयोगाच्या दृष्टीने वास्तव अनुभवांकडे पाहिले जात असते व कलात्मक परंपरा नि पूर्व-संकल्पना यांतून आधीच अंशतः आकार घेऊन ते अनुभव कलावंताला भेटत असतात.[८]

कलाकृतीचा आत्मचरित्रपर अन्वयार्थ लावणे व त्यासाठी हरएक कलाकृतीला वेठीस धरणे बरोबर नाही. त्यासाठी प्रत्येक बाबतीत स्वतंत्र, साक्षेपी छाननी व परीक्षा करणे

अगत्याचे आहे. कारण कलाकृती म्हणजे काही चरित्रोपयोगी दस्तैवजी साधन नव्हे, असाच निष्कर्ष काढणे आपणास भाग आहे. ग्लॅडिस् आय. वेडकृत **लाइफ ऑफ ट्रॅहर्न** या ग्रंथातील कवितेमधील प्रत्येक विधान म्हणजे अक्षरशः चरित्रात्मक सत्य होय, या धारणेविरुद्ध आपण गंभीरपणे शंका उपस्थित केली पाहिजे. **जेन आयर** किंवा **व्हिलेट** यांमधील सबंध परिच्छेदच्या परिच्छेद उचलून त्यांवरून तयार झालेल्या ब्रॉंटे-घराण्यावरील बहुतेक चरित्रांची अवस्था हीच आहे. **द लाइफ अँड ईगर डेथ ऑफ एमिली ब्रॉंटे** या पुस्तकाची लेखिका व्हर्जीनिया मूर हिचे म्हणणे असे आहे की, हीथक्लिफच्या भावभावना एमिलीने प्रत्यक्ष अनुभवलेल्या असल्या पाहिजेत, तर उलट **वूदरिंग हाइट्स** ही कादंबरी एखाद्या स्त्रीकडून लिहिली जाणे शक्य नाही व लेखिकेचा बंधू पॅट्रिक हा तिचा कर्ता असला पाहिजे, असा युक्तिवाद करणारे अन्य लोकही आहेत.[१] हा युक्तिवाद अशा जातीचा आहे की, त्या धर्तीवर शेक्सपियरने इटलीला भेट दिली असली पाहिजे, तसेच तो वकील, सैनिक, शिक्षक व शेतकरी असला पाहिजे, असेही प्रतिपादन करता येईल. शेक्सपियर हा स्त्रीच असला पाहिजे, असा युक्तिवाद याच कसोट्यांवर करून एलन टेरीने अगदी रामबाण उत्तर दिलेलेच आहे.

तरीसुद्धा अशा अवाच्या सवा दावा करणाऱ्या मूर्ख उदाहरणांनी साहित्यातील व्यक्तिमत्त्वाची समस्या निकालात निघत नाही. आपण डांते, गटे किंवा टॉल्स्टॉय वाचतो, तेव्हा त्यांच्या त्या कृतीमागे एक व्यक्ती उभी आहे, ही जाणीव आपल्याला सतत होतच असते. कोणत्याही एका लेखकाच्या विविध तऱ्हेच्या ग्रंथरचनेच्या तोंडवळ्यात संशयातीत स्वरूपाचे साम्य असते. पण केवळ लाक्षणिक अर्थाने ज्याला 'व्यक्तिगत' म्हणता येईल, अशा प्रकारची कृती व प्रत्यक्ष व्यक्ती यांमध्ये काटेकोर भेद मानणेच अधिक श्रेयस्कर नाही काय, असा प्रश्न उपस्थित करता येण्यासारखा आहे. त्या त्या लेखकांच्या कृतींमध्ये 'मिल्टॉनिक' वा 'कीटसियन्' म्हणता येईल असे गुणवैशिष्ट्य शुद्ध चरित्रात्मक साक्षी-पुराव्यावर काही ठरविता येण्याजोगे असत नाही; तर प्रत्यक्ष ग्रंथकृतींच्या आधारेच ठरविता येते. व्हर्जिल वा शेक्सपियर या महाकवींच्या बाबतींत खऱ्याखुऱ्या विश्वसनीय चरित्रविषयक माहितीचा अभाव असताही खास 'व्हर्जीलियन्' वा खास 'शेक्सपीरियन्' असे गुणवैशिष्ट्य काय, हे आपणास जरूर ओळखता येते.

शिवाय समांतर उतारे, चमत्कारिक साम्य व उलटसुलट प्रतिबिंबे अशा परस्पर-नाते जोडणाऱ्या गोष्टी असतातच. कवीची कृती हा मुखवटा, रूढ पद्धतीचे नाट्यमय प्रस्तुतीकरण असू शकेल; तसेच पुष्कळदा त्याच्या स्वतःच्या अनुभवांचे, प्रत्यक्ष जीवनाचेही ते रूढ पद्धतीचे प्रस्तुतीकरण असू शकेल. या भूमिकेवरून भेदांचे भान ठेवून चरित्रात्मक अभ्यासाचा उपयोग केल्यास तो सत्कारणी लागण्यासारखा आहे. पहिली गोष्ट ही की, काव्यार्थ-निश्चितीच्या दृष्टीने या अभ्यासाचे मोल आहे, यात शंका नाही : लेखकाच्या कृतीतील कित्येक श्रुतयोजने किंबहुना अनेक शब्दप्रयोग यांचेही स्पष्टीकरण त्यामुळे मिळू

शकते. साहित्येतिहासाच्या विकासाच्या ज्या समस्या असतात, त्या सर्वांमध्ये लेखकाच्या कलेचा वेलविस्तार, परिपक्वता व संभाव्य ऱ्हास ही समस्या सहज सुचणारी होय. तिच्या अभ्यासासाठीसुद्धा चरित्रात्मक रूपरेषेचा उपयोग होण्यासारखा असतो. साहित्येतिहासाशी संबंधित अशा अन्य समस्यांची सामग्रीही चरित्रामध्ये गोळा झालेली असते. उदा. कवीचे वाचन, अन्य साहित्यिकांशी असलेले त्याचे खाजगी संबंध, त्याने केलेला प्रवास, त्याने पाहिलेली किंवा त्याने ज्यांच्या सान्निध्यात आपले जीवन व्यतीत केले, अशी निसर्गदृश्ये व नगरे, ज्या परंपरेत तो वाढला, ज्या प्रभावांनी त्याला आकार मिळाला व जी साधनसामग्री त्याने चित्रणासाठी घेतली, अशा सर्व गोष्टींतून साहित्येतिहासावर प्रकाश पडणे शक्य आहे.

या संदर्भात चरित्राचे महत्त्व कितीही असले, तरी त्यावर खास **समीक्षात्मक** महत्त्व लादणे धोक्याचे वाटते. कोणत्याही तऱ्हेच्या चरित्रात्मक पुराव्याने समीक्षात्मक मूल्यमापन बदलू शकणार नाही किंवा त्यावर प्रभावही पाडू शकणार नाही. ज्या 'आत्मनिष्ठे'च्या मानदंडाचा वरचेवर आधार घेतला जात असतो, तो मानदंड जर का चरित्रात्मक सत्यनिष्ठेच्या अर्थाने साहित्याचे परीक्षण करीत असेल किंवा त्यायोगे बाह्य साक्षी पुराव्यांची छाननी करून लेखकाचे अनुभव वा भावभावना यांतील साम्यसंबंधाच्या आधारे जर का समीक्षा केली जात असेल, तर तो मानदंड निखालस खोटा आहे. 'आत्मनिष्ठा' व कलात्मक मूल्य यांत कसलेही नाते नाही. वाढाळू वयातील तरुणांनी धपापत्या दुःखातून निर्माण केलेली उदंड प्रेमकविता तसेच ग्रंथालयांतून दाटीवाटी करून राहिलेली नीरस (मग ती कितीही कळकळीची असेना) धार्मिक कविता या गोष्टीचे पुरेपूर प्रत्यंतर पटवील. 'Fare thee well...' या बायरन्च्या कवितेत कर्त्याने आपल्या पत्नीबरोबरच्या प्रत्यक्ष संबंधाचे नाट्यांकन केले आहे, एवढ्याकरिता काही ती कविता नीचतर वा उच्चतर ठरत नाही. टॉमस मूरकृत 'मेमोरॅंडा'-मध्ये म्हटले आहे, त्याप्रमाणे या कवितेच्या हस्तलिखितावर अश्रुबिंदू टपकले असण्याची कसलीही चिन्हे दिसत नाहीत, एवढ्यासाठी पॉल एल्मर मोअरला वाटते, तशी ती 'करुणास्पद' गोष्टही ठरत नाही.[१०] अश्रुपात झालेला असो वा नसो; त्या कवितेला अस्तित्व आहे, तीमधील वैयक्तिक भावभावना गळून पडलेल्या आहेत, त्या आता पुनर्रचित करता येणार नाहीत व तसे करण्याची गरजही नाही.

■

आठ /

साहित्य आणि मनोविज्ञान

'साहित्याचे मनोविज्ञान' हा शब्दप्रयोग आपण प्रायः पुढील अर्थांनी करीत असतो : (१) एका विशिष्ट प्रकारचा प्रतिनिधी म्हणून वा व्यक्ती म्हणून लेखकाचा मनोवैज्ञानिक अभ्यास. (२) साहित्यकृतींच्या निर्मितिप्रक्रियेचा अभ्यास (३) साहित्यकृतींमध्ये सादर झालेल्या मनोवैज्ञानिक नमुन्यांचा व साहित्यकृतींमधून निष्पन्न होणाऱ्या वैज्ञानिक नियमांचा अभ्यास (४) शेवटी साहित्याचा आपल्या वाचकवर्गावर होणाऱ्या परिणामांचा अभ्यास (श्रोत्यांचे मनोविज्ञान) यांपैकी शेवटच्या प्रकाराचा विचार 'साहित्य आणि समाज' या प्रकरणात करण्यात येईल; येथे उरलेल्या तीन प्रकारांची क्रमाने चर्चा करण्यात येईल. त्यांतल्या त्यांत तिसरा प्रकारच काय तो साहित्याभ्यासाच्या कक्षेत काटेकोरपणे मोडतो. पहिल्या दोन प्रकारचे अभ्यास हे कलेच्या मनोविज्ञानाचे उपविभाग ठरतात; कधी कधी ते पंडिती पठडीच्या साहित्याभ्यासाला उपयुक्त ठरत असले, तरीसुद्धा साहित्यकृतींची मुळे शोधून त्यांच्या आधारे (म्हणजेच जननिक हेत्वाभासाला बळी पडून) त्यांचे मूल्यमापन करण्याचा कोणताही प्रयत्न आपण अमान्यच केला पाहिजे.

साहित्यिक प्रतिभेच्या स्वरूपासंबंधी तर्कवितर्क लढविण्याचा मोह नेहमीच होत असतो. अगदी ग्रीक कालखंडाइतक्या प्राचीन काळापासून प्रतिभेची संकल्पना 'वेडा'शी जोडण्यात आलेली आहे (उन्मादावस्थेपासून तो मनोविकृतीपर्यंत या संकल्पनेचा अर्थ ताणला जात असतो). कवी हा एक 'पछाडलेला' प्राणी असतो : तो इतर मानवप्राण्याहून वेगळा असतो; एकाच वेळी तो जसा उणा, तसा अधिक असतो. ज्या अबोधावस्थेमधून तो बोलत असतो, ती अवस्था बुद्धिप्रामाण्याच्या दृष्टिकोणातून एकाच वेळी जशी उणी तशी अधिकही असते.

पुरातनकालापासून सतत मांडली जाणारी दुसरी संकल्पना म्हणजे कवीची ' दैवी देणगी'. ती त्याच्यामधल्या काही एका वैगुण्याची भरपाई करण्यासाठी मिळालेली असते. काव्य-देवतेने डेमोडोकॉसचे डोळे काढून त्याला दृष्टिविहीन केले; पण ' गीतरचनेची मोहक देणगी दिली ' (ओडीसी), टायरिझिअसला अंधत्व आले; पण त्रिकालद्रष्टेपणाचा लाभ झाला. उणीव व भरपाई यांचे असे सरधोपट सहसंबंध अर्थात सदासर्वकाळ असतातच असे नाही, तसेच व्याधी व वैगुण्ये ही शारीरिक असण्याऐवजी मानसिक वा सामाजिकही असू शकतील: पोप कवी कुबडा नि बुटका होता; बायरनचा एक पाय तोकडा होता; प्रूस्त हा अंशतः यहुदी वंशाचा असून दमेकरी मनोविकृतिग्रस्त होता; कीट्स हा इतरांच्या मानाने फारच ठेंगू होता तर टॉमस वूल्फ हा भलताच उंच होता. हा सिद्धान्त इतक्या सुकरपणे लागू होऊ शकतो, हीच त्यातली खरी अडचण आहे. गोष्टी आधी घडलेल्या असल्यानंतर वाटेल ती यश.सिद्धी कोणत्या ना कोणत्या हेतूचेच फलित आहे, असे दाखविणे सहज शक्य असते; कारण प्रत्येक माणसाच्या बाबतीत कसली ना कसली तरी उणीव असतेच की, जी त्याला प्रेरणारूप ठरली आहे, असे दाखविता येते. मनोविकृती व वैगुण्यभरपाई या गोष्टींमुळे कलावंत हे वैज्ञानिकांहून व अन्य ' चिंतनशील लोकां 'हून वेगळे असतात, हा प्रचलित समज नक्कीच संशयास्पद आहे: लेखक हे पुष्कळ वेळा आपल्या अंगच्या विकृतींचेच कथाभागातील आशयसूत्रांत रूपांतर करून स्वतःच्या बाबतीत दस्तैवजी पुरावा उपलब्ध करून ठेवतात, एवढेच काय ते ![७]

यांतले मूलभूत प्रश्न आहेत ते असे : लेखक हा जर मज्जाविकृतीचा रोगी असेल तर त्याचा हा रोग त्याला कथावस्तूचे आशयसूत्र पुरवितो की, तो केवळ प्रेरकहेतू असतो ? जर प्रेरकहेतू असेल तर लेखकाला इतर चिंतनशील लोकांपासून वेगळा काढता येत नाही. आता दुसरा प्रश्न असा : जर का लेखक कथावस्तूच्या सूत्राच्या बाबतीत मज्जाविकृतीने ग्रस्त असेल (जसा काफ्का नक्कीच आहे), तर मग त्याची रचना वाचकांना कळते तरी कशी ? नुसता एखाद्या रोग्याचा इतिहास पुढे मांडण्याहून लेखक आणखी बरेच काही साधीत असला पाहिजे. एक तर तो आदिमरूप आकृतिबंधाचे चित्रण करीत असेल (जसे दोस्तोएव्हस्कीने द ब्रदर्स कारामाझोव्हमध्ये केले आहे) किंवा आपल्या काळात खूपच प्रचलित असलेल्या ' मनोविकृतीने पछाडलेल्या व्यक्तित्वा 'चा एखादा आकृतिबंधही तो रचीत असेल.

लेखकासंबंधीची फ्रॉइडची मते फारशी स्थिर स्वरूपाची नाहीत. आपल्या कित्येक युरोपीय सहकाऱ्यांप्रमाणे व विशेषतः युंग व रँक यांच्याप्रमाणे खुद्द फ्रॉइड हासुद्धा चांगलाच विदग्ध होता, कोणत्याही सुशिक्षित ऑस्ट्रियन नागरिकाप्रमाणे त्यालाही अभिजात ग्रंथांविषयी व जर्मन अभिजात साहित्याविषयी मनोमन आस्था होती. तरीसुद्धा त्याने स्वतःच्या सखोल जाणिवांचे पूर्वसूचन करणाऱ्या आणि त्यांना पुष्टी देणाऱ्या अनेक अंतर्भेदक जाणिवा साहित्यामध्ये

शोधून काढल्या. उदा. दोस्तोएव्हस्कीच्या द ब्रदर्स कारामाझोव्हमध्ये, हॅम्लेटमध्ये, दिदरोच्या नेव्ह्यू द रेनूमध्ये व गटेमध्ये त्याला अशा जाणिवा दिसल्या. आणि त्याबरोबरच लेखक हा असाध्य मनोविकृतीने पछाडलेला प्राणी असून तो आपल्या सर्जनात्मक कार्यामुळे सरळ-सरळ डोके फिरण्यापासून बचावला जात असला, तरी खरीखुरी रोगमुक्ती त्याला कधीच लाभत नाही, अशी त्याची धारणा होती. फ्रॉइड म्हणतो,

" कलावंत ही मुळातच वास्तवतेकडे पाठ फिरवून बसलेली एक व्यक्ती असते, असे म्हणण्यास तसेच सबळ कारण आहे. सहजप्रवृत्तींची तृप्ती करून घेण्याच्या बाबतीत त्याच्या-कडून प्रारंभीच जी त्यागाची मागणी समाज करीत असतो, तिच्याशी तो जुळवून घेत नाही व तदनंतर तो आपल्या कल्पनाजालयुक्त जीवनातील स्वतःच्या कामेच्छा नि महत्त्वाकांक्षा यांना मोकळी वाट करून देतो. मात्र त्याला आपल्या या कल्पनाजालयुक्त विश्वातूनच वास्तव विश्वात परत फिरण्याची वाट सापडत असते. आपल्याला मिळालेल्या खास देणग्यांच्या बळावर तो स्वतःच्या कल्पनाजालाचेच रूपांतर एका विशिष्ट प्रकारच्या नवीन वास्तवात करीत असतो व तेच जणू प्रत्यक्ष जीवनाचे प्रतिबिंब आहे, असे समजून लोक त्याला समर्थनीयता प्राप्त करून देत असतात. अशा रीतीने बाह्य विश्वात खराखुरा बदल घडवून आणण्यासाठी करावा लागणारा द्राविडी प्राणायाम न करताही, आपण कोणीतरी नायक, राजा, स्रष्टा, लोकादरास पात्र अशी व्यक्ती बनावे अशी जी त्याची मनीषा असते, ती आपोआप फलद्रूप होते. "

म्हणजे कवी हा असा एक दिवास्वप्ननिर्माता आहे की, ज्याच्यावर समाजमान्यतेचे शिक्कामोर्तब झालेले आहे. आपला हा स्वभाव बदलण्याऐवजी तो त्या स्वभावालाच वज्रलेप रूप देतो व स्वतःच्या कल्पनाजालांचे प्रसिद्धीकरणही करतो.[२]

असे हे वर्णन कलावंताच्या बरोबर तत्त्वज्ञानी व 'विशुद्ध वैज्ञानिक' यांनाही निकालात काढते व म्हणून अशा वर्णनाने चिंतनात्मक क्रिया कृतिरूप न ठरता केवळ निरीक्षण वा नामकरण यांच्यासारख्या प्रत्यक्षार्थवादी (Positivist) क्रियेत तिचे अवमूल्यन होते. परिणामी चिंतनशील कृतीचा जो एक प्रकारचा अप्रत्यक्ष व तिर्यक् परिणाम घडून येत असतो, त्या परिणामाच्या बाबतीत, तसेच कादंबरीकार व तत्त्वज्ञ यांचे वाचक आपल्या 'बाह्य विश्वात जी स्थित्यंतरे' घडवून आणीत असतात, त्यांच्याही बाबतीत या वर्णनात पुरेसा न्याय मिळत नाही. सर्जन हेही बाह्य विश्वात घडणाऱ्या कृतींचेच एक रूप असते व दिवास्वप्नांचा निर्माता दिवास्वप्न लिहून काढण्याच्या स्वप्नात मश्गूल होऊन राहात असतो, तर ती प्रत्यक्ष लिहून काढणारा माणूस हा बाह्यदर्शनात्मक क्रियेशी व समाजाशी मिळतेजुळते घेण्यात गुंतलेला असतो, याचेही भान वरील प्रकारामुळे राहात नाही.

आता बहुतेक लेखक कर्मठ फ्रॉइडवादापासून दूर गेले आहेत. ज्यांनी स्वतःवर मनोविश्ले-षणात्मक उपचारयोजना सुरू केली होती, अशांनीही ती पूर्ण करून घेतली नाही. त्यांतल्या

बहुतेकांना ‘ विकृतिमुक्त ’ होण्याची किंवा भोवतालच्या समाजाशी मिळतेजुळते घेऊन राहण्याची इच्छा नव्हती. एकतर त्यांना अशी भीती वाटली की, आपण असे ‘ मिळते-जुळते ’ घेतल्यास आपले लेखन मध्येच थांबेल; शिवाय ज्या प्रमाणकांशी (norms) वा अवतीभवतीच्या सामाजिक परिस्थितीशी मिळतेजुळते घ्यावयाचे, तिला त्यांनी रानटी किंवा ‘ मध्यमवर्गीय ’ (बूर्झ्वा) म्हणून केव्हाच टाकाऊ ठरविले होते. याच धर्तीवर ऑडन्ने ठासून प्रतिपादन केलेले आहे की, कलावंताला जेवढी मनोविकृती सोसता येईल, तेवढी चांगली ! शतकापूर्वीच्या विएन्ना शहरातील परिस्थितीवर आधारून ठरविण्यात आलेल्या मनोविकृतिविषयक व सर्वसामान्य प्रमाणकविषयक फ्रॉइडप्रणीत कल्पनांचा, आता मार्क्सच्या व मानववंशशास्त्रीय नव्या शोधांच्या प्रकाशात फेरविचार करण्याची गरज निर्माण झाली आहे, असे प्रतिपादणाऱ्या हॉर्नी, फ्रॉम्म व कार्डिनर यांना अनेकांनी पाठिंबा दिलेला आहे.[3]

कलेला मनोविकृती मानणाऱ्या या सिद्धान्तामुळे प्रतिभेचे श्रद्धेशी नाते काय, हा प्रश्न उद्‌भवतो. आपल्याला गंमत वाटेल वा श्रेयस्कर वाटेल तेवढ्यापुरतीच आपल्या अनुभवांची पुनर्रचना करून ‘ गोष्टी सांगणाऱ्या ’ व आपल्याच कल्पनाविश्वात रमणाऱ्या बालकांच्या कोटीत आपण कादंबरीकारांना ढकलावयाचे काय ? तसेच आशाआकांक्षा, भयभीती यांनी भरून गेलेल्या स्वतःच्या दिवास्वप्नमय विश्वाची वास्तव विश्वाशी सतत गल्लत करणाऱ्या मतिभ्रमयुक्त स्वप्नांनी पछाडलेल्या माणसाची पातळी व कादंबरीकाराची पातळी एकच समजावयाची काय ? आपली पात्रे डोळ्यांसमोर धडधडीत पाहिल्याची, त्यांचे शब्द प्रत्यक्ष ऐकल्याची व त्यांनी कथावस्तूवर काबू मिळवून आपल्या पूर्वनियोजित प्राथमिक रूपरेषेपेक्षा सर्वस्वी भलतेच पर्यवसान घडवून आणल्याची ग्वाही काही कादंबरीकारांनी (उदा० डिकन्सने) दिलेली आहे. अशा प्रकारच्या लेखकांची जी उदाहरणे मनोविश्लेषकांनी दिलेली आहेत, त्यांतला एकही लेखक असा नाही की, ज्याच्यावर मतिभ्रमयुक्त स्वप्निलपणाचा आरोप सिद्ध व्हावा. बालकांमध्ये हटकून आढळणारी व पुढील वयात क्वचितच प्रत्ययाला येणारी समूर्त प्रतिमासृष्टी (उत्तरप्रतिमा वा स्मृतिप्रतिमा नसूनसुद्धा प्रत्यक्षानुभवाचा ऐंद्रिय प्रत्यय देणारी) निर्माण करण्याची क्षमता काही कादंबरीकारांमध्ये आढळू शकेल. ही क्षमता म्हणजे ऐंद्रिय अंशाचे संकल्पनात्मक अंशाशी एकात्मीकरण घडवून आणण्याच्या कलावंतामधील खास वैशिष्ट्याचे सूचक चिन्ह होय, असे एरिक जेन्स् याचे मत आहे. कलावंताच्या ठायी आदिम वांशिक अंश कायम असतो व तो विकसितही झालेला असतो. कलावंताला आपले विचार भावतात, एवढेच नव्हे, तर प्रत्यक्ष **समूर्त** रूपात **दिसत असतात.**[4]

साहित्यिकाचे, विशेषतः कवीचे आणखी एक विशेष लक्षण सांगितले जाते. ते म्हणजे ऐंद्रिय संश्लेषणशक्ती. म्हणजेच दोन वा अधिक ऐंद्रिय संवेदनांची, त्यांतही श्राव्य व चाक्षुष अनुभूतींची सांगड घालण्याची शक्ती (audition coloree : उदा० तुतारीचा शेंदरी नाद). हे लक्षण शरीरदृष्ट्या, लाल–हिरव्या रंगाच्या अंधत्वाप्रमाणे वाटते. आजच्याप्रमाणे भेदाभेद

न झालेल्या अवस्थेतील पूर्वकालीन संवेदनाभांडारातला तो एक अवशेष वाटतो. परंतु कित्येकदा ऐंद्रिय संश्लेषण हे केवळ एक साहित्यिक तंत्र, रूपकालंकाराने साधलेला शब्दांतराचा एक प्रकार किंवा जीवनाकडे अतिभौतिक सौंदर्यदृष्टीतून पाहिल्याने निर्माण झालेला वेगळ्या शैलीचा केवळ आविष्कार असतो. ऐतिहासिकदृष्ट्या असा दृष्टिकोण व अशी शैली ही बारोक व स्वच्छंदतावादी काळाची निदर्शक ठरतात, तर 'सहसंबंध', साम्याभ्यास व संयोगीकरणे यांपेक्षा 'विशदता व परस्परभिन्नता' यांचा शोध घेणाऱ्या बुद्धिवादी कालखंडामध्ये अशा शैलीविषयी तेवढीच नावड आढळून आलेली आहे.[५]

टी. एस. एलियट याने आपल्या अगदी प्रारंभीच्या समीक्षालेखनापासूनच कवीकडे पाहण्याच्या समावेशक दृष्टिकोणावर भर दिलेला आहे. त्याच्या मते कवी हा वांशिक इतिहासाच्या मूलस्तराचे सिंहावलोकन करणारा किंवा अधिक नेमक्या शब्दांत सांगावयाचे तर तो स्तर अविच्छिन्नपणे टिकवून धरणारा आहे. भविष्याच्या दिशेने एकीकडे झेप घेत असतानाच त्याच्या संक्रमणाचा पल्ला थेट स्वतःच्या व स्ववंशाच्या बाल्यावस्थेपर्यंत पोहोचत असतो. १९१८ मध्ये त्याने म्हटले होते, "कलावंत हा आपल्या समकालीनांपेक्षा अधिक आदिम तसाच अधिक सुसंस्कृत असतो." १९३२ मध्ये खास 'श्रुतिनिबद्ध कल्पकते'-विषयी लिहिताना तसेच कवीच्या चाक्षुष प्रतिमासृष्टीविषयी व खास करून पुनरावृत्त होणाऱ्या प्रतिमासृष्टीविषयी लिहितानाही त्याने याच विचाराची पुनरावृत्ती केलेली होती. अशा प्रतिमांना "प्रतीकात्मक मूल्य असण्याचा संभव आहे. मात्र ते मूल्य नेमके कोणते, हे आपण सांगू शकत नाही. कारण त्या प्रतिमा इतक्या खोल तळातल्या भावनांचे प्रस्तुतीकरण करीत असतात की, आपण तेथवर डोकावूच शकत नाही." आदिम मन व प्रतीकवादी आंदोलन यांच्यातील परस्परसंबंध विशद करणाऱ्या कैलिए व बेदे यांच्या ग्रंथाचा अनुमोदनपूर्वक उल्लेख करून एलियटने साररूपाने म्हटले आहे, "तर्कपूर्व मनोवृत्ती सुसंस्कृत माणसातसुद्धा कायम राहिलेल्या असतात, मात्र त्या फक्त कवीला सुसाध्य असतात किंवा त्याच्या माध्यमातूनच प्राप्त होण्यासारख्या असतात."[६]

व्यक्तीच्या अबोध मनाच्या तळाशी आपल्या भूतकालीन विशेषतः बाल्यातील व शैशवातील अवरुद्ध अवशेषांच्याही खाली,–'सामूहिक अबोध मन' म्हणजेच आपल्या वांशिक भूतकालाचेच नव्हे,—तर मानवजातीच्या अस्तित्वापूर्वीचे अवरुद्ध स्मृतिसंचित असते, असा कार्ल युंग याचा सिद्धान्त आहे; वरील परिच्छेदातील एलियटच्या मतावर युंगचा प्रभाव आहे किंबहुना एलिएटचे प्रस्तुत मत म्हणजे युगाच्या सिद्धान्ताचेच पुनर्विधान आहे, हे दाखवून देणे फारसे कठीण नाही. युंगने मनोवैज्ञानिक दृष्ट्या होणाऱ्या स्वभावभेदांच्या कोटींची व्यवस्था साक्षेपाने मांडलेली आहे. या व्यवस्थेनुसार अनुक्रमे चिंतन भावना, अंतःप्रज्ञा व संवेदना यांच्या प्रभावावर आधारलेल्या अशा चार प्रमुख कोटी तयार होतात व त्यांचे 'अंतर्मुख' व 'बहिर्मुख' असे प्रत्येकी आणखी दोन उपभेद होतात. युंगने लेखकवर्गाला बहुधा अंतः-

प्रज्ञायुक्त अंतर्मुख कोटीत किंवा निदानपक्षी सर्वसामान्य अंतर्मुख कोटीत तरी गणले असेल, अशी कोणीही साहजिकच कल्पना करील; पण त्याने तसे केलेले नाही. सुलभीकरणाला बळी पडण्याचा धोका टाळण्यासाठी त्याने पुस्ती जोडून शेरा मारला आहे की, काही लेखक आपल्या सर्जनशील कृतीच्या द्वारे आपली कोटी उघड करीत असले, तरी इतर काही लेखक मात्र तिच्याद्वारे आत्मव्यत्यासी (anti-type), तशीच आत्मपूरक ठरणारीच कोटी व्यक्त करीत असतात.[७]

लिहिणाऱ्या मानवप्राण्याची (Homo scriptor) एकच एक कोटी ठरत नाही, हे मान्य करणे भागच आहे. कोलरीज्, शेली, बॉदलेअर व पो यांच्यावर स्वच्छंदतावादी असा शिक्का मारून त्यांना एकाच मालिकेत गोवीत असताना लगोलग रासीन्, मिल्टन् व गटे किंवा जेन् ऑस्टीन् व अँटनी ट्रॉलप यांचीही आठवण झालीच पाहिजे. भावकवी व स्वच्छंदतावादी कवी यांना, नाट्यविरचक व महाकाव्यविरचक तद्वतच काही प्रमाणात त्यांनाच समतुल्य ठरणारे कादंबरीकार यांपासून वेगळे काढूनच आपणास पुढील चर्चेला हात घालता येईल. अशी कोटीव्यवस्था मांडणाऱ्या जर्मन ग्रंथकारांपैकी क्रेचमर् याने कवींना (शरीरप्रकृतीने दुबळे, छिन्नमनोविकृतीकडे [Schizophrenia] कल असणारे म्हणून) कादंबरीकारांपासून (अंगापिंडाने मजबूत, सतत निराशेच्या झटक्यांनी ग्रस्त किंवा 'विक्षिप्त' वृत्तीचे म्हणून) वेगळे काढले आहेत. याबाबतीत निश्चित अशी कोटींची जोडी अस्तित्वात आहे : 'भूतबाधित' (Possessed) म्हणजे स्वयंप्रेरित, पछाडलेला किंवा द्रष्टा कवी व नुसता 'कृतिकार' ('maker') म्हणजे प्राधान्याने प्रशिक्षित, कुशल, जबाबदारी ओळखणारा कारागीर, हा कोटीभेद अंशतः ऐतिहासिकच असल्याचे दिसून येईल. प्रारंभी जो आदिम कवी वा **मंत्रद्रष्टा** (Shaman) होता व नंतरच्या काळात ज्याला स्वच्छंदतावादी, अभिव्यक्तिवादी तसेच अतिवास्तववादी म्हणून आपण संबोधित आलो, तो 'भूतबाधित' होय; तर धंदेवाईक कवी, आयर्लंड व आइसलंड या देशांमधील परंपरेत तयार झालेले शाहीर तसेच प्रबोधनकालीन व नव्यअभिजातकालीन कवी हे 'कृतिकार' होत. परंतु या उभय कोटी परस्परव्यावर्तक न मानता ध्रुवात्मकच मानल्या पाहिजेत. मिल्टन, पो, जेम्स व एलियट, शिवाय त्यांच्याचबरोबर शेक्सपियर नि दोस्तोएव्हस्की यांच्यासारख्या श्रेष्ठ लेखकांच्या ठायी 'कृतिकार' आणि 'भूतबाधित' या उभयविध कोटींचे गुणविशेष एकत्र नांदताना आढळतात. त्यांच्या ठिकाणी एखाद्या जीवनदर्शनाचे 'पछाडलेपण' असते व त्याचबरोबर त्यांनी त्या जीवनदर्शनाचे प्रस्तुतीकरणही जाणीवपूर्वक तसेच नेटक्या साक्षेपाने केलेले दिसून येते.[८]

आधुनिक काळातील ध्रुवीकरणाच्या प्रवृत्तींचे सर्वांत प्रभावी दर्शन म्हणजे नीत्शेचा **द बर्थ ऑफ ट्रॅजेडी** (१८७२) हा ग्रंथ आपोलो व डायोनायसस् या दोन ग्रीक कलादेवता, ज्यांचे प्रतिनिधित्व करतात, त्या स्थापत्य व संगीत या कलाप्रक्रिया, तसेच स्वप्नकालीन मानसिक अवस्था व ब्रह्मानंदी टाळीची अवस्था या गोष्टींचे वर्णन प्रस्तुत ग्रंथात करण्यात

आलेले आहे. या ध्रुवात्मक विरोधी कल्पना अभिजातवादी 'कृतिकार' व स्वच्छंदतावादी 'भूतबाधित' (किंवा Poeta vates = उत्स्फूर्त) या संकल्पनांशी जवळजवळ मिळत्या-जुळत्याच आहेत.

फ्रेंच मनोवैज्ञानिक रिबो याने कल्पनाशक्तीच्या दोन जातींवरून साहित्यिक कलावंतांचे दोन वर्ग केले आहेत. त्यामागील तत्त्व, त्याने तसे उघड मान्य केलेले नसले तरी, नीत्शेवरून उचललेले आहे. त्यातला पहिला वर्ग म्हणजे 'रूपणात्मक' (Plastic) कल्पनाशक्तीचा. या वर्गातला कलावंत प्राधान्याने बाह्य विश्वाच्या निरीक्षणातून प्रेरणा घेऊन ते चित्र मनःचक्षूसमोर तीव्रपणे उभे करणारा असतो; तर 'स्वयंकल्पक' (diffluent श्राव्य आणि प्रतीकात्मक) कल्पनाशक्तीचा कलावंत हा प्रतीकवादी कवी वा स्वच्छदतावादी कथालेखक (टीक्, हॉफमन् व पो) असून तो स्वतःच्या भावभावना वा अनुभूती यांतून प्रारंभ करतो व त्यांचे प्रक्षेपण वातावरणाच्या व आंतरिक आवेगाच्या (Stimmung) अनावर दबावाने एकंकार झालेल्या लयीच्या नि प्रतिमासृष्टीच्या मार्फत करतो. एलियटने डांतेची 'चाक्षुष कल्पनाशक्ती' व मिल्टन्ची 'श्राव्य कल्पनाशक्ती' यांत विरोध कल्पून जे विवेचन केले आहे, ते रिबोवरून घेतलेले आहे, यात शंका नाही.

आणखी अशा कोटी-व्यवस्थेचे उदाहरण म्हणून समकालीन रुमानियन पंडित एल. रूसू याचे देता येईल. तो कलावंतामध्ये मूलभूत असे तीन भेद करतो. त्यातला पहिला सहानुभूतिशील ('type sympathique' : खेळकर, स्वयंस्फूर्त, पाखराप्रमाणे सर्जनात रमणारा), दुसरा भूतबाधित (type de'moniaque anarchique) व तिसरा समन्वयी (type de'moniaque equilibre). या भेदांची देण्यात आलेली उदाहरणे तितकीशी चपखल आहेत, असे नाही, परंतु 'सहानुभूतिशील' व 'भूतबाधित' यांमध्ये सामान्य मानाने सिद्धान्त–प्रतिसिद्धान्तस्वरूपाचा विरोधी पवित्रा दिसून येतो. तिसऱ्या अथवा 'समन्वयी' या श्रेष्ठतम कोटीतील लेखकाने दैवी उत्स्फूर्ततेशी यशस्वी मुकाबला केलेला असून मानसिक तणावांमध्येही समतोल साधलेला असतो या श्रेष्ठ कोटीतील ग्रंथकाराचे उदाहरण म्हणून रूसूने गटेचा उल्लेख केलेला आहे. परंतु आपणांस डांते, शेक्सपियर, बॉल्झॅक, डिकन्स्, टॉलस्टॉय व दोस्तोएव्हस्की या सर्व थोर लेखकांना ही श्रेष्ठ कोटी बहाल करणे भाग आहे.[१]

'सर्जनप्रक्रिये'च्या चर्चेमध्ये साहित्यकृतीच्या अबोधावस्थेतील बीजोत्पत्तीपासून तो थेट त्या कृतीवर लेखकाकडून शेवटचा परिष्करणाचा हात फिरेपर्यंत क्रमविकासाच्या सर्वच टप्प्यांना गवसणी घातली गेली पाहिजे; काही काही लेखकांच्या बाबतीत तर परिष्करणाचा हा अंतिम टप्पाच खराखुरा सर्जनशील असतो.

कोणत्याही कवीची मनोरचना व त्याची काव्यरचना, त्याच्या मनावरील संस्कार व त्यांचा आविष्कार या उभय गोष्टींमध्ये भेद केला पाहिजे. क्रोचेने या दोहोंचे 'सौंदर्यात्मक अंतः-

प्रज्ञा ' या सूत्रमय शब्दांत संक्षेपीकरण केलेले आहे खरे; पण त्याला लेखक व समीक्षक यांची मान्यता मिळालेली नाही. उलटपक्षी सी. एस. ल्युईसने काहीशा विरोधी निष्कर्षाची शक्यताच प्रतिपादिलेली आहे. परंतु खरे पाहता प्रत्यक्षानुभूती (Erlebnis) व कल्पनाविष्कार (dichtung) या जोडीमध्ये, डिल्थीच्या धर्तीवर द्वैतभाव मानणारा कोणताही प्रयत्न समाधानकारक ठरत नाही. चित्रकार हा चित्रकार म्हणून पाहतो, त्याच्या पाहण्याचा उलगडा नि परिपूर्ती म्हणजे त्याचे चित्रच. कवी हा कवितांचा रचयिता असला, तरी त्याचे समग्र इंद्रियगम्य जीवन हे त्या कवितांचे द्रव्य असते. कलावंताचे माध्यम कोणतेही असो, तो आपल्या मनावरचा प्रत्येक संस्कार कलारूपानेच समूर्त करीत असतो. तो काही अर्धकच्च्या अनुभवांची गोळाबेरीज करीत नसतो.[१०]

सर्जनक्रियेतील अबोध घटकाला ' स्फूर्ती ' असे पारंपरिक नाव देण्यात येत असते व तिचे नाते अभिजातपरंपरेनुसार स्मरणशक्तीच्या कन्यका ' म्युझेस् ' (Muses) यांच्याशी तर ख्रिश्चन विचारसरणीनुसार पवित्र आत्म्याशी (Holy spirit शी) जोडण्यात येत असते. स्फूर्तीच्या व्याख्येनुसार एखाद्या मंत्रद्रष्ट्याच्या (Shaman), प्रेषिताच्या वा कवीच्या उत्स्फूर्त अवस्थेत व त्याच्या नेहमीच्या साध्या अवस्थेत अंतर असते. आदिम समाजात एखादा मंत्रद्रष्टा (Shaman) स्वेच्छेने समाधीच्या अवस्थेप्रत जाऊ शकेल किंवा एखाद्या पूर्वजपरंपरेच्या वा कुलदैवताच्या संचाराच्या प्रभावाखाली यदृच्छेने ' पछाडला ' जाऊ शकेल. आधुनिक काळातसुद्धा आकस्मिकता (कायापालटासारखी) व व्यक्तिनिरपेक्षता हीच स्फूर्तीची आवश्यक लक्षणे म्हणून सांगितली जातात. माध्यमामार्फत ' लिहविता धनी ' जणू कोणी वेगळाच असतो.[११]

स्फूर्ती ही बाह्य प्रयत्नांनी जागृत करता येत नाही काय ? चेतके नि तांत्रिक विधिविधाने यांच्याबरोबर सर्जनोत्तेजक सवयी म्हणून काही निश्चितच आढळून देतात. मद्यार्क, अफू व अन्य प्रकारच्या नशा या जागृत मनाला मांद्य आणतात व मनाच्या अतिचिकित्सक समीक्षाबुद्धीच्या ' नियंत्रणा 'ची धार बोथट करून टाकतात व त्यामुळे मनाच्या अबोधावस्थेतील क्रियांचा मार्ग मोकळा होतो. कोलरिज् व डी. क्विन्सी यांचा या बाबतींतला दावा अफाटच आहे. अफूच्या नशेत साहित्यरचनेला उपयुक्त अशी अपरसृष्टीच आपणास खुली होते, असे ते सांगतात. परंतु आधुनिक रोगचिकित्साशास्त्रातील फलितांच्या प्रतिवृत्तांवरून असे स्पष्ट झाले आहे की, अशा कविमंडळींत आढळणारे लोकविलक्षण पैलू हे मादक द्रव्यांच्या अमलांचा खास परिणाम नसून त्यांचा उद्भव त्या कविमंडळींच्या मनोविकृतीतच आहे. एलिझाबेथ स्नायडर हिने डी. क्विन्सीच्या संदर्भात निदर्शनास आणले आहे : " १८०३ सालच्या, म्हणजे त्याला अफूचा नाद लागण्यापूर्वीच्या, काळातील दैनंदिनीमधील जी एक नोंद मिळाली आहे, तीवरून असे ठरते की, साहित्यविषयक ' अफीणी स्वप्नां 'चा प्रभाव ज्या उत्तरकालीन लेखनाच्या संदर्भात विशेष दर्शविण्यात येतो, ते लेखन

व पूर्वकालीन लेखन यांमध्ये, विशदीकरणाचा भाग वगळल्यास प्रत्यक्ष असा भेद अत्यल्प आहे...''[१२]

आदिम समाजातील प्रेषित कवींना 'पछाडल्या' अवस्थेप्रत नेणाऱ्या काही पद्धती शिकविल्या जात असतात, पौर्वात्यांच्या आध्यात्मिक शिस्तीनुसार धार्मिक प्रार्थनेसाठी काही विशिष्ट वेळाच व काही विशिष्ट स्थळेच विहित म्हणून सांगितलेली असतात, तसेच काही खास 'संचारोद्गार' किंवा मंत्रही उपदेशिलेले असतात, तद्वतच आधुनिक जगतातील लेखकसुद्धा सर्जनशील अवस्था जागृत व्हावी म्हणून काही तांत्रिक विधिविधाने शिकतात किंवा आपण तसे काही तरी शिकलेले आहोत, असे निदान त्यांना वाटत असते. शिलर आपल्या टेबलात सडकी सफरचंदे भरून ठेवीत असे. बॉलझॅक संन्याशाचा पेहेराव चढवून लिहावयास बसत असे. प्रूस्त्पासून तो मार्क ट्वेनपर्यंत अगदी विभिन्न प्रवृत्तीचे लेखक बिछान्यात पडून लिखाण करीत-पुष्कळ लेखक 'आडवे' होऊनच चिंतन करतात. काहींना संपूर्ण शांतता वा एकांत हवा असतो; तर इतरांना कौटुंबिक गजबजाटात किंवा उपाहारगृहातील वातावरणात लेखन करणे मानवते. लेखनाप्रीत्यर्थ रात्री जागवून दिवसा झोपा काढणाऱ्या लेखकांची उदाहरणे सनसनाटी वार्ता म्हणून आपले लक्ष वेधून घेत असतात. त्यांची ही रात्रीवरील (चिंतनशील, स्वप्नमयी, अबोधावस्थेत नेणाऱ्या वेळेवरील) भक्ती म्हणजे स्वच्छंदतावादी परंपरेचे एक प्रमुख लक्षण असण्याची शक्यता आहे. तरीपण नेमकी उलट अशी एक स्वच्छंदतावादी प्रणाली आहे, तिचेही त्याचबरोबर स्मरण ठेवले पाहिजे. उदा० वर्डस्वर्थप्रणीत परंपरा उषःकालाचा (बाल्यावस्थेतील टवटवीतपणाचा) उदोउदो करते. आपण विशिष्ट मोसमातच लेखन करू शकतो. असा काहींचा दावा असतो. उदा० शरद्संपातापासून तो वसंतसंपातापर्यंतचा काळ वगळल्यास इतर वेळी आपल्या कविवृत्तीला म्हणावा तसा बहर येत नाही, अशी मिल्टन्ची धारणा होती. हे असले सिद्धान्त डॉ. जॉन्सन्ला नामंजूर होते. जिद्दीने जेठा मारून बसले की, लेखक कोणत्याही वेळी लेखन करू शकेल, असा त्याचा विश्वास होता; आपली साहित्यनिर्मिती आर्थिक दबावामुळे झालेली आहे, हे त्याने स्वतःच सांगून ठेवले आहे. परंतु उपरिनिर्दिष्ट विक्षिप्त वाटणाऱ्या विधिविधानांमागेही काही एक समानतत्त्व आहे, असे मानता येईल. ते म्हणजे साहचर्य व सवयी यांच्यामुळे पद्धतशीर साहित्यनिर्मिती सुकर होते.[१३]

ग्रंथाची प्रत सिद्ध होत असताना तिची जी लेखनविषयक स्थित्यंतरे होतात, त्यांचा साहित्यिक शैलीवर निदर्शनास येण्याइतपत परिणाम होतो काय? एखादा लेखक आपला पहिला खर्डा झरणीने वा शाईने लिहून काढतो की टंकलेखनयंत्रावर तडक लिखाण करतो, याला काही महत्त्व आहे काय? हेमिंग्वेच्या मते, 'टंकलेखनयंत्र मुद्रणयोग्य अशी वाक्ये एकदम घनीभूत करून टाकते.' व परिणामी लेखनाचा अंगभूत पैलू म्हणून अवश्य असणाऱ्या परिष्करणाची शक्यताच राहात नाही. इतर काही लोकांच्या म्हणण्याप्रमाणे त्या यंत्रामुळे

शैलीला जादा गती येऊन ती वर्तमानपत्री वळण घेते. मात्र या संदर्भात प्रत्यक्ष स्वरूपाचे संशोधन अद्याप झालेले नाही. विभिन्न गुणधर्मांच्या व प्रवृत्तींच्या लेखकांनी आपले लिखाण लेखनिकाला सांगून केल्याचे आढळून येते. मिल्टन्‌ने स्वतःच्या डोक्यात आधीच तयार झालेले पॅरॅडाइज लॉस्टमधील चरण लेखनिकाकडून लिहविले होते. याहून मौजेची हकीगत स्कॉट, वृद्धापकालीन गटे व हेन्‍री जेम्स यांची आहे. कथावस्तूचा सांगाडा त्यांच्या मनात आधी आखून संपूर्ण तयार झालेला असला, तरी त्यांचा शब्दयोजनेचा पोत मात्र उत्स्फूर्तच असे. हेन्‍री जेम्सच्या संदर्भात तरी मजकूर सांगण्याची प्रक्रिया व त्या मजकुराला नंतर 'प्राप्त होणारा ढंग' यात काही कार्यकारणभाव दाखवणे शक्य आहे. हा 'नंतरचा ढंग' स्वतःच्या व्यामिश्र वक्तृत्वकलेची डूब असलेला मौखिक तऱ्हेचा व संभाषणात्मक उतरलेला दिसून येतो.[१४]

मात्र सर्जनशील प्रक्रियेविषयी साहित्यिक सिद्धान्ताच्या पातळीवर पोचण्याच्या दृष्टीने उपयुक्त ठरेल, असे फारसे सांगितले गेलेले नाही. विशिष्ट लेखकाचे आपापल्यापुरते व्यक्तिगत वृत्तान्त ज्ञात झालेले आहेत. परंतु तुलनात्मक दृष्ट्या विचार केल्यास ते वृत्तान्तही अलीकडच्या लेखकांविषयीच असणार व ते लेखकही स्वतःच्या कलेविषयी विश्लेषणात्मक चिंतन करणारे (गटे व शिलर, फ्लॉबेर, जेम्स, एलियट व व्हॅलेरी यांसारखे) असणार. त्याशिवाय मौलिकता, नवशोधन, कल्पनाशक्ती अशा प्रकारच्या विषयांवर मनोवैज्ञानिकांनी काढलेले फार लांब पल्ल्याचे सर्वसामान्य सिद्धान्त उपलब्ध होतात. हे सिद्धान्त वैज्ञानिक, तत्त्वज्ञानात्मक व सौंदर्यात्मक निर्मितीतील साधारण विभाजक ध्यानात घेऊन बसविण्यात आलेले असतात.

सर्जनप्रक्रियेचे कोणतेही आधुनिक विवेचन हे सबोध मन व अबोध मन तुलनात्मक दृष्टीने कोणती कामगिरी बजावते, याच्याशीच प्रामुख्याने निगडित असते. त्यामुळे साहित्यिक कालखंडांची विरोधाधिष्ठित तुलना करणे बरेच सोपे जाते. स्वच्छंदतावादी व अभिव्यक्तिवादी कालखंडांत अबोध मनाला महत्त्व दिले गेले, तर उलट अभिजातवादी व वास्तवतावादी कालखंडांत बुद्धिमत्ता, परिष्करण व संक्रमण (प्रकारांतर) यांवर कसा भर दिला गेला, हा भेद सरळ सरळ दाखवून देता येतो. परंतु अशा विरोधदर्शनात अतिशयोक्ती होण्याचाही संभव असतो. अभिजातवाद व स्वच्छंदतावाद यांच्या समीक्षासिद्धान्तांत जेवढे जबरदस्त अंतर दिसून येते, तेवढे अंतर त्या वादाचे उत्कृष्ट प्रतिनिधी ठरणाऱ्या लेखकांच्या प्रत्यक्ष सर्जनव्यापारात मुळीच दिसून येत नाही.

स्वतःच्या कलेविषयी चर्चा करण्याची अतीव हौस असणारे लेखक साहजिकच आपले विषयद्रव्य वा आपला आरसा किंवा आपला पाहण्याचा लोलक अशा 'निसर्गदत्त' गोष्टींविषयी किंवा आपण स्वतःहून न निवडलेल्या अनुभूतींविषयी विवेचन करण्याच्या भरीस पडण्यापेक्षा, आपल्या सबोध पातळीवरील मनाविषयी तसेच ज्याचे श्रेय स्वतःच्या पदरात पडण्याजोगे आहे अशा आपल्या तांत्रिक कार्यपद्धतीविषयीच चर्चा करण्यास अधिक उत्सुक

असतात. आत्मभान असणाऱ्या या लेखकांनी आपली कला व्यक्तिनिरपेक्ष असून संपादकीय सक्तीमुळे किंवा निरुद्देश सौंदर्यात्मक प्रश्नांच्या ओढीने आपण आपली आशयसूत्रे निवडतो, असा दावा करावा, याला काही उघड कारणे आहेत. 'फिलॉसॉफी ऑफ कॉंपोझिशन' हा पोलिखित निबंध या तऱ्हेचा अतिप्रसिद्ध दस्तैवज होय. 'रॅव्हन' या आपल्या कवितेच्या रचनेच्या मुळाशी कोणते सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्त होते व तदनुसार लेखनतंत्राच्या कोणत्या युक्त्याप्रयुक्त्या आपण योजल्या, याचा उलगडा त्या निबंधात केला असल्याचा दावा करतो, पोच्या भीषणकथा या साहित्यक्षेत्रातील अनुकरणेच आहेत, या आक्षेपाविरुद्ध स्वतःच्या अहंभावाची जपणूक करण्यासाठी पोने म्हटले आहे की, त्या कथांतली भीषणता जर्मनीतली नसून आपल्या आत्म्यापासूनची आहे; तरीसुद्धा ती स्वतःच्या आत्म्याची निर्मिती आहे, असे त्याला स्पष्ट मान्य करवले नाही. आपण एक साहित्यक्षेत्रीय अभियंते (Engineer) असून आपले खरे कसब इतरांच्या आत्म्यांची रचनात्मक हाताळणी करण्यात साठविलेले आहे, असा त्याचा दावा आहे. उन्मादाने झपाटल्याची, छळाची व मृत्यूच्या तांडवाची कथासूत्रे पुरविणारे अबोध मन व त्या कथासूत्रांचा साहित्यात्मक विकास घडवून आणणारे सबोध मन यांची विभागणी पोमध्ये भयानकपणे पूर्णत्वाला पोहोचली होती.[१५]

साहित्यिक प्रतिमेचा शोध घेण्यासाठी काही कसोट्या सिद्ध करावयाच्या म्हटल्यास त्या त्या निःसंशय दोन प्रकारच्या होतील: आधुनिक अर्थाने जे कवी ठरावेत, अशांखातर एक प्रकारच्या कसोट्यांचा संच होईल. त्या कसोट्या शब्द आणि त्यांचा परस्परसंयोग, प्रतिमा व रूपकांची सृष्टी, अर्थविषयक व ध्वनिविषयक योजना (म्हणजे यमके, स्वरसंहतीतील साम्य व अनुप्रास) यांच्याशी संबंधित असतील. दुसरा संच कथनशील लेखकांसाठी (कादंबरीकार आणि नाटककार) असेल व स्वभावचित्रण आणि संविधानक रचना यांच्याशी तो संबंधित असेल.

साहित्यिक हा संयोजन (कल्पना) वियोजन ('निर्णयबुद्धी') व पुनर्संयोजन (अनुभूतीच्या सुट्या अंशांतून नव्या पूर्णाकृतीची एकसंध घडण) यांमध्ये निष्णात असतो. माध्यम म्हणून तो शब्दांचा वापर करतो. इतर मुले जशी बाहुल्या, तिकिटे किंवा माणसाळणारे लाडके प्राणी जमा करतात, तद्वत लहानपणी तो शब्द गोळा करीत असावा. कवीला शब्दाचे महत्त्व मूलतः एक 'चिन्ह' म्हणून वा ओळख पटविणारी एक पारदर्शक चीज म्हणून नसते; उलट स्वयमेव मूल्य असणारे 'प्रतीक' म्हणून तसेच प्रतिनिधित्वाची क्षमता असणारी वस्तू म्हणून शब्दाची त्याला खरीखुरी मातब्बरी असते; किंवा शब्दाचा नाद वा रूप आवडले म्हणून, केवळ एक (स्वयंपूर्ण) 'वस्तू' वा 'विषय' म्हणूनही त्याला त्याचे मोल असते. काही कादंबरीकार चिन्हे म्हणून शब्दयोजना करतात (स्कॉट्, कूपर, ड्रायझर). अशा चिन्हांचे अन्य भाषेत होणारे अवस्थांतर सहजसुलभतेने वाचता येते किंवा एखाद्या दिव्य कथात्मक रचनेप्रमाणे ती स्मरणात ठेवता येतात. परंतु शब्दांचा उपयोग कवी हे प्रायः 'प्रतीकात्मते'ने करीत असतात.[१६]

कल्पना-साहचर्य (Association of ideas) ह्या पारंपरिक शब्दप्रयोगात अभि
म्हणून नेमकेपणा नाही. शब्दाशब्दांतील साहचर्य-संयोगाच्या (काही कवींत जो ठळ
दिसतो.) पलीकडे आपल्या मानसिक ' कल्पना ' ज्यांकडे संदर्भ दर्शवितात, असे
वस्तूंतील साहचर्य (Association of objects) असते. स्थल-काल-संलग्न साहच
साम्य-भेद-निगडित साहचर्य अशा या साहचर्यांच्या प्रमुख दोन कोटी होतात. कादंबरी
प्राधान्याने पहिल्या कोटीचा तर कवी दुसऱ्या कोटीचा (जिला आपण ' रूपका 'शी सम
मानू शकू) उपयोग करतात. त्यांतल्या त्यांत आधुनिक साहित्याच्या संदर्भात मात्र
कोटी-विरोधाला फाजील महत्त्व देता कामा नये.

लोइस याने ' रोड टु झानाडू ' मध्ये कोलरिजप्रणीत साहचर्यकल्पनेची प्रक्रिया पुनर
करून दाखविली आहे. आस्थेने अफाट वाचन केलेला कोलरिज एका अवतरणावरून
श्रुतयोजनावरून दुसऱ्या अवतरणाकडे वा श्रुतयोजनाकडे कसा जातो, त्याचा माग या ग्र
एखाद्या डोकेबाज गुप्तचराच्या बुद्धिचातुर्याने काढण्यात आलेला आहे. सिद्धान्त काढ
बाबत मात्र लोइस भलताच अल्पसंतुष्ट दिसतो. सर्जनप्रक्रियेच्या वर्णनासाठी त्याला
चारदोन आलंकारिक शब्दप्रयोग पुरेसे वाटलेले आहेत. लोइस ' लटकावलेले अणू '
शब्दप्रयोगाविषयी किंवा (हेन्री जेम्सच्या शब्दांत) ' मेंदूच्या अबोध व्यापाराच्या खोल
विहिरीत ' काही काळ पडून राहणाऱ्या व (विद्वानांच्या आवडत्या शब्दांत) ' Sea-chan
घडून येऊन पुनश्च डोके वर काढणाऱ्या प्रतिमा वा कल्पना याविषयी निर्देश करतो.
रिजने केलेल्या धूसर, गूढ वाचनाचे जेव्हा पुनर्दर्शन होते, तेव्हा कधी ' नक्षीकाम ', '
तुकड्यांच्या जुळणीतून साधलेली कलाकुसर ' (Mosaic) तर कधी एखादा ' चमत्क
असे शब्दशेरेच आपल्या दृष्टोत्पत्तीस येतात. लोइस औपचारिक मान्यता देतो, " सामर्थ्य
पराकोटी होते तेव्हा (त्याचे) सर्जनशील चैतन्यतत्त्व सबोध व अबोध अशा उभय पातळ
वर असते.... संचयकोशात (मनाच्या अबोध व्यापाराच्या विहिरीत) अबोधपूर्वक
कायापालट घडून आलेल्या प्रतिमांच्या थव्यांचे नियंत्रण ते (चैतन्य-तत्त्व) जाणीवपू
करीत असते. " परंतु सर्जनप्रक्रियेतील खऱ्याखुऱ्या प्रयोजनयुक्त व रचनात्मक तत्त्वा
लोइसने फारसे लक्ष दिलेले नाही वा ती स्पष्ट करण्याचाही प्रयत्न केलेला नाही.[१०]

कथनशील लेखकाच्या बाबतीत आपण स्वभावचित्रांची निर्मिती व कथाभागाचे '
शोधन ' यांचा विचार करीत असतो. स्वच्छंदतावादी कालखंडापासून या दोन्ही बाबतींत
आपल्या संकल्पना जादा धोपटमार्गी बनत चालल्या आहेत. या गोष्टी ' मौलिक ' अ
की प्रत्यक्षातल्या माणसांच्या अनुकृती आहेत, (भूतकालीन साहित्याबाबतही हा दृष्टिक
लावला जातो.) की त्यात वाङ्मयचौर्य आहे, हेच काय ते पाहण्यात येत असते.
सर्वांत ' मौलिक ' म्हणून गणल्या गेलेल्या डिकन्ससारख्या कादंबरीकारातही धंदेवा
वा प्रस्थापित साहित्यभांडारातून घेतलेली पारंपरिक नमुनेवजा व्यक्तिचित्रे व कथनतं

प्रामुख्याने आढळून येतात.[१८]

परंपराप्राप्त नमुने, प्रत्यक्ष निरीक्षणात आलेली माणसे व खुद्द स्वतः लेखक यांचा कमी-अधिक मेळ होऊनच स्वभावचित्रांची निर्मिती होत असते, असे म्हणता येईल. वास्तववादी लेखक प्राधान्याने लोकांच्या वर्तनाचे निरीक्षण करतो. किंवा त्याच्याशी ' सहभाव ' राखतो, तर स्वच्छंदतावादी लेखक हा ' प्रक्षेपण ' करतो; तरीसुद्धा जीवनसदृश स्वभावचित्रणासाठी केवळ निरीक्षण पुरेसे होते किंवा काय, याविषयी शंकाच वाटते. एका मनोवैज्ञानिकाच्या मते फाऊस्ट, मेफिस्टॉफिलीस, वर्थर व विल्हेम माइस्टर ही सर्व पात्रे ' गटे 'च्या स्वतःच्या स्वभावाच्या विविध पैलूंची कल्पितकथेतील ' प्रक्षेपणे'च होत. कादंबरीकाराची संभाव्य आत्मरूपे—मग त्यात त्यांना आपण खलपात्रे म्हणून संबोधतो तीही आली—ही त्याची स्वतःची संभाव्य व्यक्तिचित्रेच होत. ' एका माणसाची मनोवस्था ही दुसऱ्या माणसाचे स्वभावचित्रण होय; दोस्तोएव्हस्कीनिर्मित चौघेही कारामाझोव्ह बंधू म्हणजे दोस्तोएव्हस्कीच्या व्यक्तित्वाचे पैलू होत. तसेच नायिकांच्या निर्मितीच्या बाबतीत मात्र कादंबरीला निरीक्षणा-वाचून काही गत्यंतर नसते, अशी समजूत करून घेणेही बरोबर नाही. फ्लॉबेर म्हणतो, ' मादाम बोवारी म्हणजे मीच. ' मात्र अंतर्मुखतेने जाणून घेतलेली संभाव्य आत्मरूपेच ' जिवंत व्यक्तिचित्रे ' बनू शकतात व अशी स्वभावचित्रे ' चपटी ' बनत नाहीत, त्यांना ' उठावदारपणा ' प्राप्त होतो.[१९]

कादंबरीकाराच्या प्रत्यक्ष ' स्व 'चे व ' जिवंत व्यक्तिचित्रा 'चे नाते कशा प्रकारचे असते? कादंबरीकाराने रंगविलेली व्यक्तिचित्रे जेवढी म्हणून विविध व परस्परभिन्न असतात, तितक्या प्रमाणात त्याच्या स्वतःच्या ' व्यक्तिमत्त्वा 'चा निश्चितपणा कमी होत असतो. शेक्सपियर तर आपल्या नाटकांमध्ये अंतर्धानच पावतो. बेन जॉन्सनचे विशिष्ट व स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व त्याच्या कृतींतून जसे अगदी रेखीवपणे साकार होते, तसे शेक्सपियरचे व्यक्तिमत्त्व त्याच्या नाटकांतून किंवा संबंधित आख्यायिकांमधून होत नाही. कीट्सने एकदा म्हटले आहे की, ' स्व 'चा अभाव हाच कविस्वभाव होय. " तो सबकुछ असूनही काहीच नसतो....इमोजेनची संकल्पना करण्याइतकाच त्याला इयागोच्या संकल्पनेत आनंद असतो....कवीइतकी अकाव्यात्म चीजच अस्तित्वात नाही, कारण त्याला स्वतःची अशी अस्मिता नाही- तो आपला सदैव कोणाबद्दल तरी सांगत असतो व कोणत्या तरी परकायेमध्ये स्वतःचे भरणपूरण करीत असतो. " [२०]

येथवर ज्या सिद्धान्तांचा खल करण्यात आला, ते सर्व वस्तुतः लेखकाच्या मनोविज्ञानात मोडणारे आहेत. सर्जनप्रक्रिया हा मनोवैज्ञानिकांच्या संशोधकीय जिज्ञासेचा रास्त विषय होय. मनोवैज्ञानिक लोक हे कवींचे वर्गीकरण शारीरिक व मनोवैज्ञानिक नमुन्यांनुसार करू शकतात, आणि त्यांच्या मनोविकृतींचे वर्णन करू शकतात, तसेच त्यांच्या अबोध मनात अवगाहन करून त्यावरही प्रकाश टाकू शकतात. मनोवैज्ञानिकांचे पुरावे बिगरसाहित्यिक कागदपत्रांतून काढलेले असू शकतील किंवा ते प्रत्यक्ष साहित्यकृतींतूनही काढलेले असतील. ते जर का

दुसऱ्या प्रकारचे असतील, तर अस्सल कागदपत्रांच्या पुराव्यांवर पारखून त्यांचा काळजी-पूर्वक अन्वयार्थ लावावा लागत असतो.

प्रत्यक्ष साहित्यकृतींचा अन्वयार्थ लावण्याच्या दृष्टीने व त्यांच्या मूल्यमापनाच्या दृष्टीने आपल्या परीने मनोविज्ञानाचा काही उपयोग आहे काय ? सर्जनप्रक्रियेवर मनोविज्ञान प्रकाश टाकू शकेल, हे स्पष्टच आहे. साहित्यरचनेच्या विभिन्न पद्धतींपासून तो परिष्करण व पुन-र्लेखन यासंबंधीच्या लेखकांच्या सवयींपर्यंत अनेकानेक बाबींकडे लक्ष पुरविण्यात आलेले आहे, हे आपण पाहिलेच. प्रारंभीची अवस्था, हस्तलिखित स्वरूपातले कच्चे खर्डे, त्याज्य ठरविलेले पाठ यांसारख्या साहित्यकृतीच्या उत्पत्तिविषयक बाबींचा अभ्यास केला गेलेला आहे. तरी पण या माहितीची विशेषतः लेखकांच्या सवयीसंबंधी प्रसृत असलेल्या अनेक आख्यायिकांची उपयुक्तता वाजवीहून अधिक समजण्यात येते, यात शंका नाही. परिष्करण, दुरुस्त्या व तत्सम गोष्टींचा अभ्यास साहित्यदृष्टीने अधिक लाभप्रद ठरण्याजोगा आहे, कारण त्याचा योग्य रीतीने उपयोग केल्यास, कलाकृतीमधील खंड वा त्रुटी, विसंगती, वळणे व मोडतोड यांचे समीक्षेच्या दृष्टीने नेमके दर्शन होण्यासाठी अशा प्रकारच्या अभ्यासाचे साहाय्यच होऊ शकेल. प्रूस्त्‌च्या चक्रनेमिक्रमी (Cyclic) कादंबरीची जडणघडण आधी-पासून कसकशी होत गेली, याचे विश्लेषण करून फ्यूएलेरॅटने कादंबरीच्या पुढील खंडांवर प्रकाश टाकलेला आहे व त्यामुळे संहितेचे विविध स्तर अलग अलग स्वरूपात आपल्या लक्षात येऊ शकतात. पाठभेदांच्या अभ्यासाच्या साहाय्याने जणू आपणास लेखकाच्या कारखान्यातच डोकावण्याचा परवाना मिळतो.[२]

तरीसुद्धा कच्ची हस्तलिखिते, गाळागाळ, अंतर्भूत न होता शिल्लक राहिलेला मजकूर व काटछाट यांची अधिक समंजसपणे छाननी केल्यास अंतिम स्वरूपाची संपूर्ण ग्रंथकृती समजून घेण्यासाठी किंवा तिच्या मूल्यमापनासाठी अशा गोष्टींची तादृश आवश्यकता नाही, असाच निष्कर्ष शेवटी आपणास काढावा लागतो. या गोष्टींचे महत्त्व पर्यायी बाबीसारखेच आहे; म्हणजे अंतिम संहितेची गुणवैशिष्ट्ये निखळपणे दृष्टीसमोर यावीत, एवढीच त्यांची संभाव्य उपयुक्तता ठरते. परंतु अन्य पर्याय योजूनही ही गोष्ट आपणास साधता येते, मग ते पर्याय लेखकाच्या मनात खरोखर आलेले असोत वा नसोत. कीट्‌सच्या 'ओड टु ए नाइटिंगेल' या कवितेमधील—

The same [voice] that oft-times hath
Charmd' magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn,

या चरणांत 'ruthless seas' व त्याहीपेक्षा 'keelless seas' या शब्दप्रयोगाचा विचार कीट्‌सने अगोदर केलेला होता, या आपल्या ज्ञानामुळे काही पदरात पडणे संभाव्य आहे, मात्र त्यांची केवळ योगायोगाने नोंद झालेली आहे. हे 'ruthless' किंवा 'keelless'

शब्द काय किंवा ‘ dangerous ’, ‘ empty ’, ‘ barren ’, ‘ shipless ’, ‘ cruel ’ किंवा एखाद्या समीक्षकाला सुचलेले इतर तत्सम शब्द काय, दोहोंची गत एकच; कलाकृतीमध्ये या उभयविध शब्दांना स्थान नाही. शिवाय अशा जननिक प्रश्नांद्वारे प्रत्यक्ष साहित्यकृतीचे विश्लेषण वा मूल्यमापन खचितच टाळता येणारे नाही. [२२]

आता प्रत्यक्ष साहित्यकृतीतील ‘ मनोविज्ञाना ’चा प्रश्न शिल्लक राहतो. नाटके व कादंबऱ्या यांमधील स्वभावचित्रे मनोवैज्ञानिक दृष्ट्या सच्ची आहेत की नाही, याची पारख आपण करीत असतो. याच गुणविशेषास्तव प्रसंगाची स्तुती केली जाते व संविधानके स्वीकार्य ठरविली जातात. कधीकधी लेखकाने जाणीवपूर्वक वा अस्पष्ट जाणिवेतून स्वीकारलेल्या मनोवैज्ञानिक सिद्धान्ताशी त्याने निर्मिलेले व्यक्तिचित्र वा प्रसंग चपखल जुळल्यासारखा वाटतो. याच धर्तीवर लिली कॅम्बेलने प्रतिपादन केले आहे की, एलिझाबेथकालीन लोकांना तत्कालीन मनोवैज्ञानिकांकडून ज्ञात झालेल्या ‘ रक्तधातुनियंत्रित माणसाची खिन्नतेच्या खाईत झालेली होरपळ ’ या सिद्धान्ताचा नमुना म्हणून हॅम्लेट तंतोतंत जुळतो. याच तऱ्हेने ऑस्कर कॅम्बेलने ‘ ॲज यू लाइक इट ’ मधील जॅक्वीसला ‘ कफविकारजन्य अनैसर्गिक खिन्नतेचा रुग्ण ’ ठरविला आहे. वॉल्टर शॅन्डीला लॉकप्रणीत भाषिक साहचर्य-विकृतीचा रोगी म्हणून दाखविता येणे शक्य आहे. स्तांदालच्या जूलियन सॉरेल या नायकाचे वर्णन डेस्टयूट द त्रासीच्या मनोवैज्ञानिक परिभाषेत केले जाते, तसेच स्तांदालच्या **द ला मूर** (De-La mour) या ग्रंथाधारे विविध प्रेमसंबंधांचे वर्गीकरण साहजिकच करण्यात येते. रॉदिअन रास्कोलनिकॉव्हच्या हेतूंचे व भावनांचे विश्लेषण पाहिल्यास त्यात रोगचिकित्साविषयक मनोविज्ञानाच्या जाणकारीचा काहीतरी प्रत्यय येतो. स्मरणशक्तीविषयी प्रूस्त्‌चा स्वतःचा एक स्वयंपूर्ण सिद्धान्त खचितच आहे व त्याच्या साहित्यकृतींच्या रचनेच्या दृष्टीनेही त्या सिद्धान्ताचे खास महत्त्व आहे. कॉन्रॅड एकिन किंवा वॉल्डो फ्रँक यांच्यासारख्या कादंबरीकारांनी फ्रॉइडच्या मनोविश्लेषणाचा उपयोग अगदी हेतुपुरस्सर केलेला दिसून येतो. [२३]

अर्थात आपण निर्मिलेली व्यक्तिचित्रे व त्यांचे परस्परसंबंध यांमध्ये मनोविज्ञान एकजीव करून दाखविण्यात लेखकाला खरेखुरे यश लाभलेले आहे की नाही, हा प्रश्न अर्थातच उपस्थित करता येईल. लेखकाच्या ज्ञानाविषयी किंवा त्याच्या सिद्धान्ताविषयी केवळ कोरडी विधाने करून भागणार नाही. नौकानयन, खगोलशास्त्र व इतिहास या अन्य विषयांसारखी माहिती साहित्यामध्ये नेहमीच आढळते; तद्वतच ती विधाने ‘ विषय ’स्वरूपी वा ‘ आशय ’-स्वरूपी ठरतील. काही वेळा समकालीन मनोविज्ञानाशी जोडलेले नाते शंकास्पद वाटेल किंवा त्याचे महत्त्व तरी नगण्य असेल. हॅम्लेट आणि जॅक्वीस यांना एलिझाबेथकालीन मनोविज्ञानाच्या कोणत्या तरी एका साच्यात बसविण्याचे झालेले प्रयत्न चुकीचे वाटतात, कारण एलिझाबेथकालीन मनोविज्ञानच परस्परविसंगत, अनागोंदी व घोटाळ्यात पाडणारे होते. तसेच हॅम्लेट व जॅक्वीस हे नुसत्या साचेबंद नमुन्यांपेक्षा काही तरी अधिक आहेत. रास्कॉल-

निकॉव्ह व सॉरेल हे विशिष्ट मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तात बसत असले, तरी ते सिद्धान्त त्यांना अपुरेपणाने व अधूनमधूनच लागू पडतात. सॉरेल हा तर कधी कधी अतिरंजित नाटकाला शोभणारे वर्तन करीत असतो. रॅस्कॉलनिकॉव्हच्या प्रारंभीच्या अपराधामागे पुरेसा कार्य-कारणभाव नाही. या ग्रंथकृती मूलतः काही मनोवैज्ञानिक अध्ययने किंवा सैद्धान्तिक आविष्करणे नव्हेत, तर ज्यांमध्ये वस्तुनिष्ठ मनोवैज्ञानिक हेतुदर्शनापेक्षा चित्तवेधक प्रसंगांना अधिक महत्त्व असते, अशी ती नाटके वा अतिनाट्येच आहेत. 'संज्ञाप्रवाही' कादंबऱ्यांची छाननी करू लागल्यास ताबडतोब ध्यानात येऊ लागते की, त्यांत पात्राच्या प्रत्यक्ष मानसिक प्रक्रियांचे 'वास्तव' प्रस्तुतीकरण नसते व संज्ञाप्रवाह हीसुद्धा मनोनाट्य खुलविण्याची प्रायः एक तांत्रिक युक्ती असते. फॉक्नरच्या 'द साउंड ॲन्ड फ्युरी'मधील मंदबुद्धीचा बेंजी कसा आहे, याची किंवा मिसेस ब्लूम् ही काय चीज आहे, याची आपणास मूर्तिमंत जाणीव करून देण्यासाठी योजलेली ती एक तांत्रिक युक्ती आहे. तीमध्ये वैज्ञानिक किंवा 'वास्तव' म्हणता येईल असा अंश फार कमी आढळतो.[२४]

आपण अगदी गृहीत धरून चाललो की, लेखक 'मनोवैज्ञानिक सत्या'शी इमान राखून आपली स्वभावचित्रे रेखाटण्यात यशस्वी झालेला आहे, तरीसुद्धा असे 'सत्य' हे एक कलात्मक मूल्य समजावयाचे काय, हा त्या पुढचा प्रश्न उपस्थित होतो. पुष्कळशी श्रेष्ठ कला ही समकालीन किंवा उत्तरकालीन मनोवैज्ञानिक मानदंडाचे सदैव उल्लंघनच करीत आलेली आहे. असंभाव्य घटनाप्रसंग, मनःपूत अशी कल्पना ताणणारे आवर्तकबंध (Motifs) यांच्या आधारेच तिचे काम चालत असते. सामाजिक वास्तवाच्या अपेक्षे-प्रमाणेच मनोवैज्ञानिक सत्याची अपेक्षा हीसुद्धा एक सार्वत्रिक प्रामाण्य नसणारी प्रकृतिवादी कसोटी आहे. मनोवैज्ञानिक अंतर्भेदक दृष्टीची जोड मिळाल्याने काही वेळा कलात्मक मूल्य उंचावलेले दिसते. अशा वेळी व्यामिश्रता व संश्लिष्टता या महत्त्वाच्या कलामूल्यांना त्या दृष्टीमुळे पुष्टी मिळालेली दिसून येते. परंतु अशी आंतर्दृष्टी मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तांच्या ज्ञाना-पेक्षा अन्य साधनांनी कमावता येणे शक्य असते. मन व त्याचा व्यापार यांच्याविषयीचा जाणीवयुक्त व पद्धतशीर सिद्धान्त म्हणून मनोविज्ञानाची कलेला गरज नाही व मनोविज्ञान हे काही स्वयमेव कलामूल्य नव्हे.[२५]

काही आत्मभान असलेल्या कलावंतांच्या बाबतीत मनोविज्ञानामुळे वास्तवदृष्टीवरील त्यांची पकड अधिक दृढ होण्यास मदत झाली असेल, त्यामुळे त्यांची निरीक्षणशक्ती तीव्र बनली असेल किंवा आजवर अज्ञात असलेल्या आकृतिबंधाच्या क्षेत्रात पदार्पण करण्यासही त्यामुळे मदत झालेली असेल, परंतु मनोविज्ञान हे स्वतः फार फार तर सर्जनप्रक्रियेच्या पूर्व-सिद्धतेसाठी साहाय्यभूत होऊ शकेल. प्रत्यक्ष कलाकृतींची संश्लिष्टता व व्यामिश्रता उंचा-वण्यास उपयुक्त होत असेल, तरच—म्हणजे थोडक्यात त्याला कलारूप प्राप्त होत असेल, तरच—मनोवैज्ञानिक सत्य हे एक कलात्मक मूल्य म्हणता येईल.

नऊ /

साहित्य आणि समाज

साहित्य ही एक सामाजिक संस्था आहे व समाजनिर्मित भाषा हे त्याचे माध्यम आहे. प्रतीकात्मता व छंदोबद्धता ही जी साहित्याची पारंपरिक साधनतंत्रे आहेत, त्यांची प्रकृतीच मुळी सामाजिक आहे. या रूढ पारंपरिक गोष्टी किंवा प्रमाणके (norms) यांचा उद्भव समाजातच शक्य आहे. शिवाय हे प्राकृतिक विश्व व व्यक्तीचे आंतरिक किंवा व्यक्तिनिष्ठ विश्व ही दोन्ही विश्वे जरी साहित्यिक ' अनुकृती 'चे विषय ठरत असले, तरीसुद्धा साहित्य हे त्याही पुढे जाऊन ' जीवना 'चे ' प्रतिनिधित्व ' करीत असते आणि ' जीवन ' हे बव्हंशी एक सामाजिक वास्तवच असते. कवी स्वतः समाजाचाच घटक असतो, त्याला विशिष्ट सामाजिक स्थान प्राप्त झालेले असते, त्याला काही प्रमाणात सामाजिक मानमान्यता व काहीएक पारितोषिक मिळत असते; गृहीत धरलेला का असेना, पण त्याचा एक वाचकवर्ग असतो. खरोखर विशिष्ट तऱ्हेच्या सामाजिक संस्थांशी असलेल्या घनिष्ठ लागेबांध्यांतूनच प्रायः साहित्याचा उद्भव होत आलेला आहे आणि आदिम समाजांच्या बाबतींत तर कविता ही मंत्रानुष्ठान, यातुविद्या, रोजचे काम किंवा क्रीडा यांपासून वेगळी दाखविताच येत नाही. साहित्यालाच सामाजिक प्रयोजन किंवा उपयोगही असतो व तो काही शुद्ध व्यक्तिगत असू शकत नाही. एवंच साहित्याभ्यासातून उपस्थित होणारे बहुसंख्य प्रश्न निदान अंतिमतः वा गर्भितपणे तरी सामाजिक प्रश्नच असतात. उदा. परंपरा व रूढी, लेखनाची प्रमाणके व साहित्यप्रकार, प्रतीके व दिव्यकथा (Myths). टोमार्सशी सहमत दर्शवीत कोणी आपले म्हणणे पुढीलप्रमाणे मांडू शकेल :

" सौंदर्यात्मक संस्था या सामाजिक संस्थांवर आधारलेल्या नसतात. फार काय त्या सामाजिक संस्थांचे विभागही नसतात. त्या एका विशिष्ट प्रकारच्या संस्था असतात व इतर

सामाजिक संस्थांशी त्या घनिष्ठपणे अंतःसंबंधित असतात."[1]

तरीपण 'साहित्य आणि समाज' यासंबंधीची चर्चा बहुतकरून संकुचित व वरवरच्या स्वरूपातच पुढे मांडली जात असते. एखाद्या विशिष्ट सामाजिक परिस्थितीचा किंवा विशिष्ट आर्थिक, सामाजिक आणि राजकीय प्रणालींचा निर्देश करून त्यांचे व साहित्याचे संबंध काय, असे प्रश्न विचारले जात असतात. साहित्यावर समाजाचा नेमका कोणता परिणाम घडून येतो, याचे वर्णन नि व्याख्या करण्याचे प्रयत्न होत असतात, तसेच समाजातील साहित्याचे स्थान काय, या गोष्टीचे वर्णन व परीक्षण करण्याचेही प्रयत्न होत असतात. साहित्याकडे सामाजिक दृष्टिकोणातून पाहणाऱ्या या भूमिकेचे भरणपोषण प्रामुख्याने एका विशिष्ट प्रकारच्या सामाजिक तत्त्वज्ञानाच्या पुरस्कर्त्यांकडून होत असते. मार्क्सवादी समीक्षक तर साहित्य आणि समाज यांतले परस्परसंबंध अभ्यासूनच थांबत नाहीत; तर विद्यमान समाजात तसेच भावी 'वर्गविहीन' समाजात हे संबंध कसे असावेत, याविषयीच्या त्यांच्या संकल्पना अगदी सुस्पष्ट असतात. ते साहित्यबाह्य अशा राजकीय व नैतिक कसोट्यांवर आधारलेल्या मूल्यमापनात्मक व 'निर्णायक' समीक्षापद्धतीचा अवलंब करीत असतात. सामाजिक लागेबांधे व लेखकाच्या कृतीचा ध्वन्यर्थ यांविषयी भूतकालीन कल्पना कोणत्या होत्या व आता कोणत्या आहेत, एवढे सांगूनच ते थांबत नाहीत; तर त्या कल्पना कशा असावयास पाहिजे होत्या व आज कशा असावयास हव्यात, हेही सांगतात.[2] साहित्य आणि समाज यांचे ते केवळ अभ्यासकच नसतात, तर भविष्यवेत्ते, शास्ते व प्रचारकही असतात आणि ही उभयविध प्रयोजने परस्परांपासून विभक्त राखणे त्यांना अवघड जात असते.

साहित्य आणि समाज यांच्या पारस्परिक नात्याची चर्चा बहुधा 'साहित्य म्हणजे समाजाची अभिव्यक्ती' या द बोनाल्डच्या उक्तीवरून तयार झालेल्या एखाद्या वाक्संप्रदायापासून सुरू होते. परंतु या सिद्धान्तोक्तीचा तरी अर्थ काय आहे? साहित्य म्हणजे एखाद्या विशिष्ट काळात प्रचलित असलेल्या सामाजिक परिस्थितीचे आरशातल्यासारखे 'अचूक' प्रतिबिंब असते, ही भूमिका जर तीत गृहीत धरलेली असेल, तर ती खोटी आहे. तसेच साहित्य हे सामाजिक वास्तवाचे काही पैलू चित्रित करते, एवढाच अर्थ जर का अभिप्रेत असेल, तर तो अगदीच सर्वसाधारण, टोकळेबाज व गोलमाल स्वरूपाचा ठरेल.[3] जीवनाचे आरशातल्यासारखे प्रतिबिंब वा जीवनाची अभिव्यक्ती म्हणजेच साहित्य, हे म्हणणे तर अधिकच मोघम आहे. प्रत्येक लेखक आपला अनुभव व जीवनदृष्टी अपरिहार्यपणेच साहित्यात अभिव्यक्त करीत असतो; परंतु तो समग्र जीवनाचा, फार काय विशिष्ट कालखंडातील समग्र जीवनाचा, साकल्याने व निःशेष आविष्कार करतो, हे मत धादांत असत्य होय. लेखकाने समकालीन जीवनाचा 'साकल्याने' आविष्कार केला पाहिजे व आपल्या युगाचे व स्वसमाजाचे 'प्रतिनिधित्व' केले पाहिजे, असे म्हणणे, म्हणजे एक मूल्यमापनात्मक कसोटी सांगण्यासारखेच आहे. शिवाय 'साकल्याने' व 'प्रतिनिधित्व' या संज्ञांच्या अन्वयार्थाचे पुष्कळच

अधिक स्पष्टीकरण करावे लागेल. पुष्कळशा सामाजिक समीक्षेबाबत या मतांच्या लोकांना अभिप्रेत असणारा अर्थ हा असतो की, लेखकाने विशिष्ट सामाजिक परिस्थितीचे म्हणजे दलितवर्गाच्या दुरवस्थेचे भान राखले पाहिजे; एवढेच नव्हे तर समीक्षकाची विशिष्ट मत-प्रणाली व त्याचा दृष्टिकोण यांत सहभागीदार बनले पाहिजे.

हेगेलप्रणीत तसेच तेन्प्रणीत समीक्षेमध्ये ऐतिहासिक वा सामाजिक महात्मता आणि कलात्मक महात्मता यांचे मुळी सरळसरळ समीकरण मांडण्यात आलेले आहे. कलावंत हा सत्याचा आविष्कार करीत असतो नि त्यातही तो ऐतिहासिक व सामाजिक सत्यांचा आविष्कार अवश्यमेव करीत असतो. कलाकृती 'दस्तंवजी साक्षी पुरवतात; कारण त्या स्मारकरूप असतात.'[४] येथे प्रतिभावंत व त्याचा काळ यांतील संवादित्व गृहीतच धरले जाते. त्यांच्या या व्याख्येनुसार मुळी 'प्रतिनिधित्व' व 'सामाजिक सत्य' ह्या गोष्टी कलात्मक मूल्यांचे कार्य व कारण अशी दोन्ही ठरतात. सामाजिक परिस्थितीचे पुरावे म्हणून मध्यम प्रतीच्या सर्वसाधारण कलाकृती समाजशास्त्रज्ञांना अधिक मोलाच्या वाटत असल्या, तरी तेन्च्या मते त्या अप्रातिनिधिक असतात, कारण त्या अभिव्यक्तिशून्य असतात. साहित्य हे सामाजिक प्रक्रियेचे नुसते प्रतिबिंब नसून ते समग्र इतिहासाचा जणू अर्क, संक्षेपरूप वा सारच असते.

परंतु साहित्य आणि समाज यांमधील प्रत्यक्ष संबंधाचा आपणास नेटका उलगडा होईपर्यंत मूल्यमापनात्मक साहित्यसमीक्षेचा प्रश्न लांबणीवर टाकणेच इष्ट होईल. हे वर्णनात्मक संबंध (मूल्यमापनात्मक संबंधाहून भिन्न) वर्गीकरणाच्या कार्याला सुकरपणे वाव करून देतात.

येथे पहिला प्रश्न उद्भवतो तो लेखकाच्या समाजशास्त्राचा. यात त्याचा व्यवसाय, साहित्य संस्था, साहित्यनिर्मितीच्या आर्थिक पायाचा प्रश्न, लेखकाचे सामाजिक मूळ व कूळ तसेच त्याला प्राप्त झालेले स्थान, साहित्येतर कृतींमध्ये व उक्तींमध्ये आविष्कृत झालेली त्याची सामाजिक विचारसरणी या गोष्टींचा अंतर्भाव होतो. यानंतरचा प्रश्न म्हणजे साहित्यकृतीमधील सामाजिक आशय. यात साहित्यकृतीचे सामाजिक प्रयोजन व परिणाम यांचा विचार येतो. सरतेशेवटी वाचकवर्गाच्या समस्या. त्यात साहित्यकृतीचे जे प्रत्यक्ष सामाजिक परिणाम घडून येतात, त्यांचा विचार होतो. साहित्याचे नियमन सामाजिक पार्श्वभूमीकडून प्रत्यक्षात कितपत केले जाते किंवा त्या पार्श्वभूमीबरोबरच सामाजिक परिवर्तने व विकास यांवर ते कितपत अवलंबून असते, या प्रश्नाच्या चर्चेचा चंचुप्रवेश आपल्या समस्येच्या सर्व विभागांत, म्हणजे लेखकाचे समाजशास्त्र, प्रत्यक्षसाहित्यकृतीतील सामाजिक आशय व साहित्याचा समाजावर होणारा परिणाम या तिन्ही विभागांत, कोणत्या ना कोणत्या मार्गाने, होतच असतो. त्यासाठी लेखकाचे समाजावलंबन वा कार्यकारणभाव म्हणजे काय, हे आपल्याला निश्चित करावे लागेल व अखेरीस सांस्कृतिक एकात्मतेपर्यंत व विशेषतः स्वसंस्कृतीला ती एकात्मता कशा रीतीने प्राप्त झाली आहे, येथपर्यंत आपणास मजल मारावी लागेल.

प्रत्येक लेखक कोणत्या ना कोणत्या समाजाचा घटक असतोच, तेव्हा एक सामाजिक अस्तित्व असणारा प्राणी म्हणून त्याचा अभ्यास करणे शक्य असते. लेखकाचे जीवनचरित्र हे या बाबतीतले प्रमुख साधन असले, तरी अशा अभ्यासाची कक्षा तो लेखक ज्या परिस्थितीत जन्मला व जगला त्या परिस्थितीइतकी व्यापक बनू शकेल. लेखकाचे सामाजिक मूळ व कूळ, त्याची कौटुंबिक पार्श्वभूमी, आर्थिक परिस्थिती यांविषयीची माहिती गोळा करता येते. मग आपणास उमराववर्ग, मध्यमवर्ग व दलितवर्ग यांचा साहित्येतिहासातील वाटा नेमका केवढा आहे, हे ठरवता येईल. उदा. अमेरिकन साहित्याच्या निर्मितीत नोकरपेशा वर्ग व व्यापारी वर्ग यांच्या अपत्यांचे वर्चस्व कसे आहे, हे आपण स्पष्ट करू शकू.[१] आधुनिक युरोपच्या संदर्भात अगदी सांख्यिकी पद्धतीने सिद्ध करून दाखविता येईल की, तेथील उमराववर्ग प्रतिष्ठा व ऐषाराम यांच्या मागे लागलेला होता; तर खालच्या वर्गाला मुळी शिक्षणाची संधीच अत्यल्प प्रमाणात मिळत होती; तेव्हा लेखनव्यवसाय करणारांत प्रामुख्याने मध्यमवर्गाचाच भरणा विशेष होता. मात्र हे सर्वसाधारण स्वरूपाचे विधान इंग्लंडबाबत बरेच अरतेपरते करून स्वीकारावे लागेल. प्राचीन काळच्या इंग्रजी साहित्यात शेतकरी—कामकऱ्यांचे सुपुत्र फारच अल्प प्रमाणात आढळून येतात : बर्न्स व कार्लाइल यांसारखे जे अपवाद आढळतात, त्यांचे स्पष्टीकरण काही अंशी लोकशाहीप्रधान स्कॉटिश शालापद्धतीत मिळू शकते. इंग्रजी उमराववर्गाची साहित्यातील कामगिरी असाधारण महत्त्वाची आहे; त्याचे कारण वडील पुत्राच्या वारशाच्या रूढीला प्रायः मान्यता न देणाऱ्या इतर देशांच्या मानाने इंग्लंडमधील उमराववर्ग नोकरपेशा वर्गापासून कमी प्रमाणात विभक्त होता, हे आहे. तसे पाहिले तर, काही थोडे अपवाद वगळल्यास, गोचारॉव्ह व चेकॉव्ह यांच्या पूर्वी होऊन गेलेले झाडून सारे आधुनिक रशियन लेखक मुळात उमराववर्गामधलेच होते. दोस्तोएव्हस्कीच्या वडिलांनी मॉस्को येथील गरिबांच्या रुग्णालयात डॉक्टरकी केली असली व जमीनजुमला व नोकरचाकर यांसारख्या गोष्टी त्यांना उत्तरायुष्यातच लाभल्या असल्या, तरी तांत्रिक दृष्ट्या दोस्तोएव्हस्की हाही उमराववर्गात मोडणारा होता.

तसे पाहिले तर अशा प्रकारची साधनसामग्री गोळा करणे जितके सोपे असते, त्याहीपेक्षा तिचा अन्वयार्थ लावणे मात्र कठीण असते. लेखकाची सामाजिक मतप्रणाली आणि सामाजिक निष्ठा यांवरून लेखकाचे सामाजिक मूळ आणि कूळ ठरते काय? स्वतःच्या वर्गाशी द्रोह करणारे लेखक म्हणून शेली, कार्लाइल व टॉल्स्टॉय ही उदाहरणे सहज सांगता येतील. रशियाबाहेरचे पुष्कळसे कम्युनिस्ट लेखक दलितवर्गीय नाहीत. सोविएत व मार्क्सवादी समीक्षकांनी रशियन लेखकवर्गाच्या सामाजिक मुळाकुळाची व सामाजिक निष्ठांची नेटकी कल्पना स्पष्ट करणारे प्रदीर्घ संशोधन करून ठेवलेले आहे. अशा रीतीने पी. एन्. साकुलिन् याने शेतकरी वर्ग, कनिष्ठ मध्यमवर्ग, लोकशाहीवादी बुद्धिजीवी वर्ग, मध्यमवर्ग, उमराववर्ग व क्रांतिकारी दलितवर्ग अशी साहित्याविषयी भिन्न भिन्न वर्गवारी कल्पून त्या त्या साहित्यांतील

परस्परभेदही साक्षेपाने दाखवून दिलेला आहे. जुन्या वाङ्मयाच्या अभ्यासाबाबतही रशियन पंडित हे रशियन उमरावबर्गाचे अनेक वर्गोपवर्ग करीत असतात व तदनुसार वारशाने आलेली धनदौलत, तसेच पूर्वीचे लागेबांधे यांच्या बळावर पुश्किन व गोगॉल, तुर्गेनेव्ह व टॉल्स्टॉय हे कोणत्या विशिष्ट उमरावबर्गात मोडतात, हे दाखवून देता येते.[७] परंतु पुश्किनने बड्या जमीनदार-सरदारांच्या हलाखीच्या काळातील हितसंबंधांचे व गोगॉलने युक्रेनमधील कनिष्ठ जमीनदारांच्या हितसंबंधांचे प्रतिनिधित्व केले, असे सिद्ध करणे मुष्किलीचे ठरेल. त्यांच्या कलाकृतींमधील सर्वसाधारण मतप्रणाली आणि त्यांच्या कलाकृतींचे आवाहन, विशिष्ट गट व कालखंड यांच्या सीमा ओलांडून पलीकडे जाणारे आहे, हे ध्यानात घेतल्यास वरील प्रकारचा निष्कर्ष खरोखर सिद्ध होण्याजोगा नाही.[८]

सामाजिक दर्जा, निष्ठा व मतप्रणाली यांच्या योगाने उत्पन्न होणाऱ्या प्रश्नांच्या बाबतीत लेखकाचे मूळ व कूळ अगदी गौण स्वरूपाची भूमिका बजावते; कारण लेखकांनी आपली लेखणी स्वेतर वर्गाच्या हितासाठी झिजविलेली आहे, असे अनेकदा उघड दिसून येते. शिवाय खालच्या स्तरात जन्म घेऊनही आपल्या आश्रयदात्यांची मतप्रणाली व अभिरुची अंगीकारलेल्या लोकांकडून बरीचशी दरबारी काव्यरचना झालेली आहे, हेही आढळून येईल.

लेखकाची सामाजिक निष्ठा, दृष्टिकोण व मतप्रणाली यांचा अभ्यास केवळ त्याच्या लेखनावरूनच करता येतो, असे नाही. पुष्कळदा लेखनबाह्य स्वरूपाच्या चरित्रात्मक कागदपत्रांवरूनही तो करता येतो. कारण लेखक हा एक नागरिक असतो, सामाजिक व राजकीय स्वरूपाच्या महत्त्वाच्या प्रश्नांवर त्याने जाहीर मतप्रदर्शनही केलेले असते, तसेच त्याने समकालीन समस्यांमध्ये भागही घेतलेला असतो.

लेखकांच्या व्यक्तिगत, राजकीय व सामाजिक भूमिकांसंबंधी स्वतंत्ररीत्या बराच अभ्यास झालेला आहे व अलीकडच्या काळात तर या भूमिकांत अनुस्यूत असणाऱ्या आर्थिक परिणामांकडे अधिकाधिक लक्ष पुरविले जात असते. याच धर्तीवर बेन जॉन्सन् याचा आर्थिक दृष्टिकोण पूर्णपणे मध्ययुगीन कसा होता, त्याचे प्रतिपादन करताना एल. सी. नाइट्स् याने समकालीन अन्य नाटककारांप्रमाणे बेन् जॉन्सननेही उदयोन्मुख सावकारवर्ग, मक्तेदार व्यापारी, सट्टेबाज व 'कफनपेटिकांचे कारखानदार' यांचे कसे विडंबन केले आहे, हे दाखवून दिलेले आहे.[९] शेक्सपिअरची ऐतिहासिक नाटके व स्विफ्टचे गलिव्हर्स ट्रॅव्हल्स यांसारख्या कित्येक कृतींचा नवा अन्वयार्थ समकालीन राजकीय परिस्थितीच्या निकटत्वाच्या संदर्भात लावून दाखविण्यात आलेला आहे.[१०] लेखकाने केलेले मतप्रदर्शन, त्याने घेतलेले निर्णय व त्याचे कार्य या गोष्टी व त्याच्या साहित्यकृतींत गर्भित असणारे प्रत्यक्ष सामाजिक परिणाम या दोहोंची गल्लत करता कामा नये. या दोहोंत तफावत संभाव्य आहे हे दर्शविणारे ठळक उदाहरण म्हणजे बाल्झॅक. बाल्झॅकची सहानुभूती उघड उघड जुन्या जमान्याकडे, उमरावबर्गाकडे व ख्रिस्ती धर्मपीठाकडे असली, तरी त्याची सहजप्रवृत्ती व कल्पनाशक्ती किती तरी

अधिक समावेशक स्वरूपाची होती. ती सटोडिये व मध्यमवर्ग यांमधून उदयास येणाऱ्या नव्या समर्थ माणसाच्या बाजूची होती. तेव्हा सिद्धान्त व व्यवहार, मान्य असणाऱ्या श्रद्धांचे प्रकटीकरण व सर्जनक्षमता यांमध्ये लक्षणीय तफावत पडणे शक्य असते.

सामाजिक मूळ आणि कूळ, निष्ठा व मतप्रणाली यांची पद्धतशीर मांडणी केल्यास तीमधून एक नमुना म्हणून किंवा विशिष्ट देशकालातील एक नमुना म्हणून, लेखकाचे समाजविज्ञान सिद्ध होऊ शकेल. लेखक सामाजिक प्रक्रियेशी कितपत तादात्म्य पावले आहेत, यावरून त्यांच्यात आपण भेद करू शकतो. लोकप्रिय साहित्यात हा तादात्म्यसंबंध अत्यंत निकटचा असतो. परंतु सुखवादी प्रणालीत (Bohemianism) कलंदर वृत्तीचा कवी व विमुक्त सर्जनशील प्रतिभावंत यांच्याबाबत सामाजिक असहभाग किंवा 'सामाजिक अंतर' पराकोटीला गेलेले आढळते. एकंदरीत आधुनिक काळात पाश्चात्त्य देशांत साहित्यिकांचे वर्गीय संबंध बरेच शिथिल झालेले आहेत. 'बुद्धिजीवी' म्हणून तुलनेने स्वतंत्र असा व्यावसायिकांचा एक मधला वर्ग उदयास आलेला आहे. या वर्गाचा सामाजिक दर्जा, त्याचे शासकवर्गावरील अवलंबनाचे प्रमाण, त्याच्या उपजीविकेची नेमकी आर्थिक साधने, हरएक समाजात असलेली त्याची प्रतिष्ठा या गोष्टींचा माग काढणे हे साहित्यिक समाजविज्ञानाचे कार्य होय.

अशा इतिहासाची सर्वसामान्य रूपरेषा पुष्कळशी आधीच स्पष्ट झालेली आहे. लोकप्रिय मौखिक साहित्याच्या बाबतीत आपण लोकाश्रयावरच घनिष्ठपणे अवलंबून असणाऱ्या गायकवर्गाच्या किंवा कथाकथक वर्गाच्या कार्याचे अध्ययन करीत असतो. प्राचीन ग्रीसमधील भाटचारण, प्राचीन ट्यूटॉनमधील 'स्कॉप' (Scop) व पौर्वात्य देशांतील तसेच रशियामधील धंदेवाईक लोककथाकथक ही या तऱ्हेची उदाहरणे होत. प्राचीन ग्रीक नगरराज्यांमध्ये, शोकनाट्याचे लेखक, तसेच डिथिरॅम्ब (मदिरादेवीची उपासनागीते) व स्तुतिपाठक गीते लिहिणारे पिंडारसारखे गीतकार यांना अर्धधार्मिक स्वरूपाचे स्थान खचितच होते. युरिपिडीजची इस्किलसशी तुलना केल्यास हे स्थान हळूहळू जास्तजास्त धर्मनिरपेक्ष कसे होत गेले, हे आपणास दाखवून देता येते. व्हर्जिल, होरेस व ओव्हिड हे कवी रोमन साम्राज्याच्या काळात ऑगस्टस व मिसिनस या सम्राटांच्या सढळ औदार्यावर व सद्‌भावनेवर अवलंबून होते, असाच विचार आपणास त्यांच्याबाबत करावा लागतो.

मध्ययुगीन काळात संन्यासी आपापल्या गुहांत, भाटचारण हे राजे किंवा सरदार यांच्या महालांत व भटकन्ती करणारे विद्वान पंडित हे रस्तोरस्ती, असा देखावा आढळतो. लेखक म्हटला की तो एकतर कारकून किंवा पंडित, गायक, स्तुतिपाठक वा भाटचारण तरी असे. परंतु बोहेमियाचा दुसरा व्हेन्सलॉस किंवा स्कॉटलंडचा पहिला जेम्स यांच्यासारखे खुद्द काही राजेही आता कवी—अर्थात हौशी नवशिके कवी बनले होते. जर्मनीतील चारणवर्ग हा कारागिरासारखा एका कविसंघटनेमध्ये संघटित झालेला आहे इतर कारागिरांसारखा तो आपल्या काव्यकौशल्याचा व्यवसाय करतो. पुनरुज्जीवनकालापासून तौलनिक दृष्ट्या काहीसा अलिप्त

राहणारा लेखकांचा एक ' मानव्यविद्यापारंगत '– वर्ग उदयाला आला. हा वर्ग कधी देशो-देशी भटके व आपल्या आश्रयदात्यांच्या सेवेत आपली काव्यशक्ती राबवी. स्वतःच्या जीवित-ध्येयाविषयी भव्योदात्त कल्पना बाळगणारा पेट्रार्क हा आधुनिक युगातला पहिला **राजकवी** होय, तर ॲरिटिनो याला साहित्यिक पत्रकाराची जुनी आवृत्तीच म्हणता येईल. ॲरिटिनो लोकांना कोंडीत गाठून व त्यांच्या अडचणींचा फायदा घेऊन जगत असे. लोकांमध्ये त्याच्याविषयी गौरवाची व आदराची भावना असण्याऐवजी उलट त्याची लोकांना दहशतच वाटत असे.

यापुढचा इतिहास हा बहुतांशी भल्या वा बुऱ्या आश्रयदात्यांकडून वाचकवर्गाविषयी अंदाज बांधून धोरण आखणाऱ्या प्रकाशकरूप अडत्यांकडे झालेल्या सत्तासंक्रमणाचा इतिहास आहे. दरबारी आश्रयाची प्रथा काही सार्वत्रिक नव्हती. आधी ख्रिस्ती धर्मपीठ व तदनंतर लौकरच रंगभूमी या संस्थांनी आपापल्या गरजेनुसार विशिष्ट प्रकारच्या साहित्याला आश्रय दिला. अठराव्या शतकाच्या प्रारंभी इंग्लंडात या आश्रयदात्या प्रथेचा ऱ्हास सुरू झाला. पूर्वीच्या आश्रयदात्यांचा आश्रय तर तुटला नि वाचकांचा लोकाश्रय तर पुरेसा लाभलेला नाही, असा काही काळ येऊन साहित्याला आर्थिक दृष्ट्या अधिक वाईट दिवस आले. ग्रब स्ट्रीटमधील जॉन्सन्चे प्रारंभकालीन जीवन व लॉर्ड चेस्टरफिल्डविषयी त्याची बेपर्वाई या गोष्टी या स्थित्यंतराचे प्रतीकच होत. अगोदरच्या पिढीतच सरदार–दरकदार व विद्यापीठीय मंडळी ग्राहक बनल्यावर मिळालेल्या उदार आश्रयाखाली पोपने होमरच्या भाषांतरातून भरपूर माया गोळा केली होती.

एकोणिसाव्या शतकापासून म्हणजे स्कॉट व बायरन् यांचा एकंदर साहित्याभिरुचीवर व लोकमतावर जबरदस्त पगडा बसल्यावर लेखकांना भरपूर आर्थिक प्राप्ती होऊ लागली. व्हॉल्तेअर व गटे यांनी समंग्र महाद्वीपकल्पीय युरोपात लेखकाची प्रतिष्ठा व स्वावलंबन फार मोठ्या प्रमाणावर वाढविले. सर्वसाधारण वाचकवर्गात वाढ झाल्यामुळे व ' एडिंबरो रिव्ह्यू ' आणि ' क्वार्टर्ली रिव्ह्यू ' यांसारखी दर्जेदार समीक्षाप्रधान नियतकालिके निघाल्या-मुळे जवळ जवळ एक स्वतंत्र संस्था म्हणून साहित्याला अधिकाधिक स्थान मिळू लागले. मात्र साहित्याला असे स्थान अठराव्या शतकातच लाभले होते, असा दावा प्रॉस्पर द बारांती याने आपल्या लेखनात १८२२ मध्येच केलेला आढळून येतो.[११]

ॲशले थॉर्नडाइक याने आवर्जून म्हटल्याप्रमाणे एकोणिसाव्या शतकातील मुद्रित साहित्याचे जर कोणते ठळक लक्षण असेल, तर ते ग्राम्यता किंवा मध्यम दर्जा हे नसून त्याची वाचक-सापेक्ष विशिष्टता हे आहे. हे मुद्रित साहित्य एकस्वरूपी वा एकजिनसी वाचकवर्गासाठी लिहिलेले नव्हते. त्याचा वाचकवर्ग अनेकविध वाचकगटांत विभागलेला होता व परिणामी विषय, हित-संबंध व प्रयोजने या गोष्टींबाबतही त्यांची विभागणी अनेकविध होत गेली.[१२]

क्यू डी लीव्हिस हिचा **फिक्शन् ॲन्ड द रीडिंग पब्लिक**[१३] हा ग्रंथ म्हणजे थॉर्न्डाइकच्या

उक्तीवरील प्रवचनच म्हणता येईल. अठराव्या शतकात जो शेतकरी वर्ग नव्याने वाचावयास शिकला, त्याला सुशिक्षित व विद्यापीठीय मंडळी वाचीत होती, तेच साहित्य वाचावे लागे; उलटपक्षी एकोणिसाव्या शतकातील वाचकवर्गाला 'एकस्वरूपी सार्वजनिक वाचकवर्ग' म्हणण्याऐवजी 'अनेकस्वरूपी सार्वजनिक वाचकवर्गसमूह' असे रास्तपणे संबोधता येईल, ही गोष्ट लेखिकेने आपल्या ग्रंथात निदर्शनास आणली आहे. आजच्या आपल्या काळात तर प्रकाशनाच्या जंत्र्या आणि नियतकालिकांच्या चळती यांची संख्या श्रेढीने वाढलेली आहे. आता नऊदहा वर्षांच्या किशोरांसाठी, प्रशालेतील विद्यार्थ्यांसाठी, 'एकलकोंडे' जगणाऱ्यांसाठी अशी खास पुस्तके, तसेच व्यापारी-पत्रिका, घरगुती मासिके, रविवार-शाळांची साप्ताहिके, पाश्चिमात्यांसाठी निघणारी नियतकालिके, 'सत्यकथा' म्हणविणाऱ्या अद्भुतरम्य कथा याही अस्तित्वात आलेल्या आहेत. प्रकाशक, नियतकालिके, लेखक सारीच मंडळी विशेषज्ञ बनत चाललेली आहे.

अशा रीतीने साहित्याच्या आर्थिक पायाचा व लेखकाच्या सामाजिक दर्जाचा अभ्यास हा अनिवार्यपणेच ज्या वाचकवर्गाला उद्देशून लेखक लिहितो, आणि ज्याच्यावर तो आर्थिक दृष्ट्या अवलंबून असतो; त्या वाचकवर्गाशी बांधला गेलेला आहे.[१४] सरंजामशाही आश्रय-दात्यांचा म्हणून एक वाचकवर्ग असतो व तो पुष्कळदा मोबदल्यात चांगलीच खंडणूक करून घेतो. त्याला व्यक्तिगत भाटगिरी हवी असते; एवढेच नव्हे तर आपल्या सरंजामशाही शिरस्त्यांशी जमवून घेणारे लेखनच हवे असते. जुन्या जमान्यात जेव्हा विशिष्ट लोकसमूहात लोकगीतांची चलती असे, तेव्हा तर साहित्यिकाचे हे परावलंबन विशेषच होते. कारण तेथे तावडतोब पसंतीस उतरल्याशिवाय त्यांच्या रचनेचा प्रसारच झाला नसता. रंगभूमीच्या संदर्भातील प्रेक्षकांचे स्थानही असेच प्रत्यक्ष महत्त्वाचे ठरते. खुल्या रंगमंचाने युक्त असे 'ग्लोब', मिश्र श्रोतृवर्ग खेचणारे 'साउथबँक' व उच्च वर्गीय प्रेक्षकांची विशेष वर्दळ असणारे बंदिस्त 'ब्लॅक फ्रायर्स' अशा रंगमंदिरांतील प्रेक्षकवर्गाच्या भिन्न भिन्न स्तरांनुसार शेक्सपियरच्या रचनेतील भिन्न भिन्न कालखंड व त्याच्या शैलीत घडून आलेली परिवर्तने यांचा मागोवा घेण्याचे प्रयत्न झालेले आहेत. परंतु यानंतरच्या काळात मात्र लेखक व त्याचा वाचकवर्ग यांच्यामधील नेमके नाते स्पष्ट करून दाखविणे कठीण होऊन बसते. येथून पुढे वाचकवर्गात झपाट्याने वाढ होत जाते, त्या वर्गाची विविध स्तरांत विभागणी होऊ लागते व त्या वर्गाला अठरा पगड स्वरूप प्राप्त होऊन लेखक व वाचकवर्ग यांच्यातले संबंध जास्तजास्त तिऱ्हाइतीचे व तिरकस बनत जातात. लेखक व वाचक यांच्यामधील मध्यस्थांची संख्या वाढत जाते. आपण सालाँ (Salon : खानदानी स्त्रियांकडील काव्य-शास्त्र वनोदाच्या बैठकी , काफे, क्लब्ज, अकादमी व विद्यापीठ अशा तऱ्हेच्या सामाजिक संस्थानी बजावलेल्या कामगिरीचा अभ्यास करू शकतो समीक्षेला वाहिलेली मासिके व नियतकालिके यांच्याबरोबर प्रकाशनगृहांच्या इतिहासाचाही मागोवा आपण घेऊ शकतो.

समीक्षक हा एक महत्त्वाचा मध्यस्थ घटक बनतो. कलासमीक्षकांचा वर्ग, ग्रंथप्रेमी मंडळी व ग्रंथसंग्राहक हे विशिष्ट स्वरूपाच्या साहित्याला उत्तेजन देत असतात. खुद्द साहित्यिकांच्या संस्थांकडून लेखक किंवा भावी लेखक यांच्यासाठी एक खास वाचकवर्ग तयार होण्यास मदत होऊ शकते. अमेरिकेत थकल्याभागल्या व्यापारी वर्गासाठी फुरसतीच्या वेळी काल्पनिक मनोरंजनाची व कलास्वादाची सोय व व्यवस्था करणाऱ्या स्त्रिया असतात. या स्त्रियाच प्राधान्याने (व्हेब्लेन्च्या मते) अमेरिकन साहित्याभिरुचीच्या क्रियाशील नियंत्रक बनलेल्या आहेत.

तरीसुद्धा जुनी घडी बदलून तिच्या जागी सर्वस्वी नवी व्यवस्था आलेली आहे, असे नाही. सर्वच आधुनिक शासनकर्ते भिन्न भिन्न प्रमाणात साहित्याला आश्रय देऊन त्याच्या अभिवृद्धीला हातभार लावीत असतात. अर्थात राजाश्रय म्हटला की नियंत्रण व देखरेख ही ओघाने येतातच.[१५] गेल्या काही दशकांत सर्वंकष नियंत्रणवादी सत्ताधाऱ्यांकडून साहित्यावर जो जाणूनबुजून दबाव येत असतो, त्याविषयी सांगावे तितके थोडेच. हा दबाव उभयविध असतो. जुलूमजबरदस्ती, ग्रंथदहन, नियंत्रक-यंत्रणेची बंधने, मुस्कटदाबी, सक्त ताकीद असा तो नास्तिपक्षी, तर ' रक्त आणि माती ' या जातीच्या प्रादेशिकतेला किंवा सोव्हिएटप्रणीत ' समाजवादी वास्तववादा' ला प्रोत्साहन देणारा असा अस्तिपक्षीही तो असतो. ठरवून दिलेल्य विचारप्रणालीत बसणाऱ्या आणि तरीही ' श्रेष्ठ कला ' या अभिधानाला पात्र ठरण्याजोग्या साहित्यनिर्मितीत शासनाला अपयश आलेले असले, तरी जे लेखक स्वखुषीने वा नाखुषीने सरकारी आदेशाशी एकरूप होतात, त्यांच्या बाबतीत तरी शासकीय नियमनातूनच सर्जनशील निर्मितीसाठी जरूर ती सुविधा व शक्यता प्राप्त होत असते, या मताचे खंडण करता येण्यासारखे नाही. अशा प्रकारे सोव्हिएट रशियात तत्त्वतः तरी साहित्य ही एक सामुदायिक कला बनत चालली आहे व कलावंत हा पुनश्च समाजाशी एकरूप होऊ लागला आहे.

पुस्तकाची यशस्विता, अस्तित्व व पुनरुज्जीवन यांचा आलेख किंवा एखाद्या लेखकाची प्रतिष्ठा वा कीर्ती या गोष्टी प्रामुख्याने सामाजिक घटनाच होत. अर्थात या घटना काही अंशी तरी साहित्याच्या ' इतिहासा'तच मोडतात. कारण एखाद्या लेखकाचा अन्य लेखकावर पडलेला प्रभाव व साहित्यिक परंपरेत परिवर्तन वा रूपांतर घडवून आणण्याचे त्याचे सर्वसाधारण सामर्थ्य यांवरच त्याच्या प्रतिष्ठेचे किंवा कीर्तीचे मोजमाप होत असते. हरएक कालखंडाच्या ' सर्वसाधारण वाचका 'चे औपचारिक स्वरूपाचे कमीअधिक मतप्रदर्शन प्रतिनिधिभूत म्हणून मानले जात असते व त्याच्या आधारेच प्रायः लेखकाच्या प्रतिष्ठेचा शोध आजवर तरी घेतला जात असतो; तेव्हा ' अभिरुचीच्या चक्रनेमिक्रमा'ची ही संपूर्ण समस्या एकीकडे ' सामाजिक ' ठरत असली, तरी तिला अधिक नेमक्या स्वरूपात समाजशास्त्रीय पायावर उभी करता येणे शक्य आहे. पुस्तकाच्या निघालेल्या आवृत्त्या, त्याच्या विकल्या

गेलेल्या प्रती यांचा पुरावा गोळा करून त्यावर साक्षेपी संशोधन केल्यास पुस्तक व त्याला यःशप्राप्ती करून देणारी विशिष्ट जनता यांमधील प्रत्यक्ष कार्यकारी ठरलेल्या संबंधाचा वेध घेता येणे शक्य असते.

प्रत्येक समाजाच्या अभिरुचीच्या स्तरीकरणामध्ये खुद्द त्या समाजाचे स्तरीकरणही प्रतिबिंबित झालेले असते. समान्यतः उच्च वर्गीय प्रमाणके (norms) खालच्या वर्गाकडे संक्रमित होत असतात. परंतु कधी कधी ही संक्रमणक्रिया उलट्या क्रमानेही घडते. लोक-साहित्य व आदिमकला यांविषयीची आस्था हे याचे उत्तम उदाहरण आहे. राजकीय आणि सामाजिक प्रगती व सौंदर्यशास्त्रीय दृष्ट्या झालेली प्रगती या दोहोंत अनिवार्य समवर्तित्व असतेच असे नाही. बूर्झ्वा–मध्यमवर्गीयांचे राजकीय वर्चस्व प्रस्थापित होण्याच्या कितीतरी पूर्वी साहित्याचे नेतृत्व त्या वर्गाकडे गेलेले होते. वय, लिंग, विशिष्ट सामाजिक गट व विशिष्ट संस्था यांतील भिन्नतेमुळे अभिरुचीच्या सामाजिक स्तरीकरणात अडथळा तो, एवढेच नव्हे तर ती प्रक्रिया रद्दबातलही होऊ शकते. आधुनिक साहित्याच्या संदर्भात फॅशन ही गोष्टसुद्धा एक महत्त्वाची बाब ठरते. कारण स्पर्धाळू व बदलत राहिलेल्या समाजात उच्च वर्गीय प्रमाणकांचे तत्काळ अनुकरण केले जात असते. तेथे फॅशन बदलताच लगोलग नवी प्रमाणके येण्याची सतत गरज असते. गेल्या काही दशकांत जी सामाजिक परिवर्तने द्रुतगतीने घडून आलेली आहेत व कलावंत नि त्याचा श्रोतृवर्ग यांचे संबंध एकंदरीतच जे शिथिल बनले आहेत, त्याचे प्रतिबिंब झपाट्याने बदलत असलेल्या अभिरुचीमध्ये खचित दिसून येते

ग्रब स्ट्रीट, बोहेमिया, न्यूयॉर्कमधील ग्रीनिच खेडे, देशांतर करणारे अमेरिकन लोक यांमधून प्रतीत होणारी आधुनिक लेखकाची समाजाशी ताटातूट समाजवैज्ञानिक अभ्यासाला आवाहन करणारी आहे. ज्या वेळी कलावंतांना " आपली उद्दिष्टे व आपल्या समाजाची उद्दिष्टे यांमध्ये निराशाजनक आंतर्विरोध जाणवू लागतो, कलावंत स्वसमाजाचे कट्टर विरोधक बनलेले असतात व त्यांच्या दृष्टीने समाज बदलण्याची आशा अजिबात नष्ट होते, त्या वेळी 'कलेसाठी कला' या तत्त्वाचा जोर असतो."[१६] असे मत ग्यार्गी प्लेखानॉव या रशियन समाजवाद्याने मांडलेले आहे. लेव्हिन एल. शूकिंग याने **सोशिऑलॉजी ऑफ लिटररी टेस्ट** या आपल्या ग्रंथात अशा काही समस्यांचे चित्रण केलेले आहे. त्याने अठराव्या शतकात कुटुंब-संस्था व स्त्रिया यांनी वाचकवर्ग या नात्याने बजावलेल्या भूमिकेचा तपशीलवार अभ्यासही अन्यत्र मांडलेला आहे.[१७]

आता असा बराचसा पुरावा गोळा झालेला असला, तरी वाङ्मयनिर्मिती व तिचा आर्थिक पाया यांमधील नेमके संबंध कोणते असतात, एवढेच नव्हे, तर आम जनतेचा लेखकावर नेमका कितपत प्रभाव पडत असतो, यासंबंधीचे निर्णायक निष्कर्ष प्रत्यंतर-पुराव्यानिशी क्वचितच काढता आलेले आहेत. हे संबंध म्हणजे आश्रयदाते वा जनता यांवरील

अवलंबन किंवा त्यांच्या आदेशांना निष्क्रियपणे तुकविलेली मान या स्वरूपाचे उघडच नव्हेत. खरोखर प्रत्येक नव्या लेखकाला आपल्या कृतीचा आस्वाद घेणारी अभिरुची तयार करावी लागत असते, ही गोष्ट कोलरिजने ओळखलेली होती. याच धर्तीवर स्वतःचा खास वाचक-वर्ग तयार करण्यात लेखक यशस्वी ठरू शकतील.

लेखकावर समाजाचा प्रभाव पडतो, तद्वतच लेखकाचाही समाजावर प्रभाव पडत असतो. कला ही काही जीवनाची केवळ नक्कल करीत नाही, तर ती त्याला रूपही प्राप्त करून देते. कल्पित कथात्मक साहित्यातील नायकनायिकांच्या नमुन्यांबरहुकूम आपल्या जीविताला आकार देणारे लोकही असू शकतात. त्यांनी पुस्तकातल्या नमुन्यानुसार प्रेम केले आहे. गुन्हे व आत्महत्या केलेल्या आहेत, मग ते पुस्तक गटेचे **सॉरोज ऑफ वर्दर** असेल किंवा ड्युमाचे **मस्केटियर्स** असेल. तरीपण पुस्तकाचा वाचकावर पडणारा प्रभाव आपणास नेमका सांगता येणे शक्य आहे काय? व्यंगचित्रणाचा (Satire) परिणाम काय होतो, त्याचे वर्णन करून सांगणे शक्य आहे काय? ॲडिसनने स्वसमाजाच्या चालीरीतींत खरोखरच परिवर्तन घडवून आणले किंवा डिकन्सने कर्जबाजाऱ्यांची कारागृहे, मुलांच्या शाळा वा अनाथालये सुधारण्यास प्रेरणा दिली, हे खरे आहे काय? हॅरियट बीचर स्टो ही खरोखरच ‘महान युद्ध घडवून आणणारी छोटी स्त्री’ होती काय? ‘गॉन् विथ द विंड्’ या कादंबरीने संयुक्त संस्थानांतील उत्तरप्रांतीय वाचकवर्गाच्या मिसेस स्टोप्रणीत युद्धविषयक दृष्टिकोणात पालट घडवून आणला काय? हेमिंग्वे व फॉकनर यांनी आपल्या वाचकवर्गावर कशा प्रकारचे परिणाम केलेले आहेत? आधुनिक राष्ट्रवादाच्या उदयामध्ये साहित्याचा प्रभाव कितीसा कार्यकारी ठरला? स्कॉटलंडमध्ये वॉल्टर स्कॉटच्या, पोलंडमध्ये हेन्रिक सियेनकियेविजच्या चेकोस्लोव्हाकियामध्ये ॲलॉइज जिरासेकच्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांनी राष्ट्राभिमानाच्या अभिवृद्धीला व ऐतिहासिक घटनांची सर्वसाधारण स्मृती जागृत ठेवण्याला निश्चितपणे हातभार लावला, यात मात्र शंका नाही.

वृद्ध वाचकांपेक्षा तरुण वाचकवर्गावर वाचनाचा परिणाम अधिक तात्काळ व प्रभावीपणे होतो, व साहित्य हे जीवनाचा अन्वयार्थ लावणारे एक भाष्य न वाटता ते प्रत्यक्ष जीवनाचे केवळ लिपिनिविष्ट रूपांतर आहे, असे अननुभवी वाचकाला भाबडेपणामुळे वाटत असते. विस्तृत वाचन करणाऱ्या व्यावसायिक वाचकवर्गाच्या मानाने फार कमी पुस्तकांपुरते वाचन मर्यादित असणारा वाचक आपल्या वाचनाकडे नितांत गांभीर्याने पाहात असतो. या साऱ्या गोष्टी अर्थातच संभवनीयतेच्या पातळीवर आपणास गृहीत धरता येतील. पण या आडाख्यांपलीकडे नेमके असे काही कोष्टक मांडून दाखविणे आपणास शक्य आहे काय? समाजवैज्ञानिक संशोधनात वा अन्य काही शाखांत केला जाणारा प्रश्नावलीचा उपयोग आपण करू शकू काय? पण यानेही काटेकोर वस्तुनिष्ठा साधता येण्यासारखी नाही, कारण व्यक्तिगत वृत्तान्त गोळा करण्याचे हे प्रयत्न प्रश्नावली ज्या व्यक्तीला धाडली जाते;

तिच्या स्मरणशक्तीवर व विश्लेषणसामर्थ्यावर अवलंबून असतात. शिवाय असा जमा केलेला साक्षीपुरावा तांत्रिक कोष्टकात बसवून त्याचे मूल्यमापन अखेर एका स्खलनशील मनाकडून व्हावयाचे असते. पुन्हा 'साहित्य आपल्या वाचकवर्गावर कसा परिणाम करते?' हा प्रश्न अनुभवसापेक्ष आहे व त्याचे उत्तर मिळालेच तर ते अनुभवाला कौल लावूनच मिळेल. आपण साहित्याचा व त्याचबरोबर समाजाचाही व्यापकतम दृष्टिकोणातून विचार करीत असल्यामुळे येथे केवळ कलासमीक्षकांच्या अनुभवांचा कौल घेण्यापेक्षा समग्र मानवजातीचाच कौल घेतला पाहिजे. परंतु अशा प्रश्नांच्या अध्ययनाला तर नुकताच कोठे क्षीण प्रारंभ होत आहे.

साहित्य व समाज यांच्या संबंधातील अध्ययनात एक जास्तीत जास्त सर्वसाधारण भूमिका स्वीकारण्यात येत असते. ती ही की, सामाजिक साक्षीपुराव्यांची साधने म्हणून—सामाजिक वास्तवाची गृहीतचित्रणे म्हणून—साहित्यकृतीचे अध्ययन हाती घेणे. साहित्यातून विशिष्ट प्रकारचे सामाजिक चित्र निष्कर्षित करता येईल, यात शंका नाही, किंबहुना पद्धतशीर अभ्यासक अगदी प्रारंभकाळापासून साहित्याचा उपयोग या धर्तीवरच करीत आलेले आहेत. इंग्रजी काव्याचा प्रथमच खराखुरा इतिहास लिहिणारा ग्रंथकार टॉमस् वॉर्टन् याने 'आपल्या काळाची वैशिष्ट्ये प्रामाणिकपणे नोंदविणे व चित्रमयी आणि बोलक्या स्वरूपात त्या काळच्या चालीरीतींचे प्रस्तुतीकरण चिरस्थायी करणे, हे साहित्याचे खास गुणधर्म होत,' असे प्रतिपादन केले आहे.[२] वॉर्टन व त्याचे पुराणवस्तुसंशोधक वारसदार यांना साहित्य म्हणजे वेषभूषेचे व चालीरीतीचे भांडार तसेच सांस्कृतिक इतिहासाची विशेषतः अद्‌भुतरम्य वीरकालाच्या उत्कर्षापकर्षाच्या इतिहासाची साधनसामग्रीच वाटते. आधुनिक काळातल्या वाचकांपैकी कित्येक लोक सिंक्लेअर लुई व गाल्सवर्दी, बाल्झॅक् व तुर्गेनेव्ह यांच्या कादंबऱ्या वाचून त्यांवरून परकीय समाजांविषयीच्या आपल्या ठोकळ स्वरूपाच्या कल्पना बनवीत असतात.

एक सामाजिक दस्तैवजी कागदपत्रासारखे साधन म्हणून उपयोग केल्यास साहित्यामधून सामाजिक इतिहासाच्या रूपरेषा हाती येणे शक्य असते. चॉसर व लँगलँड यांनी चौदाव्या शतकात प्रचलित असणारे दोन दृष्टिकोण कायम राखलेले आहेत. पूर्वीच्या काळी सामाजिक नमुन्यांचे जवळ जवळ संपूर्ण सर्वेक्षण करण्याचा हेतू धरून **कँटरबरी टेल्स**च्या प्रोलॉगकडे पाहिले जात असे. शेक्सपियरचे **मेरी वाइवज ऑफ विंडसर**, बेन जॉन्सनची कित्येक नाटके व टॉमस डेलोनी याच्या ग्रंथकृती यांमधून एलिझाबेथकालीन मध्यमवर्गाविषयी थोडीफार माहिती मिळते. अठराव्या शतकातील नवा मध्यमवर्ग (बुर्झ्वा) ॲडिसन, फील्डिंग व स्मॉलेट यांनी चित्रित केलेला आहे. जेन ऑस्टिनने एकोणिसाव्या शतकाच्या प्रारंभकाळातील ग्रामीण समाज व धर्मगुरू, तर ट्रॉलप, थॅकरे व डिकन्स यांनी व्हिक्टोरियाकालीन समाजविश्व उभे केले. गेले शतक उलटताच, गाल्सवर्दीने उच्च मध्यमवर्गाचे, वेल्सने कनिष्ठ

मध्यमवर्गाचे तर बेनेट याने प्रांतिक शहरी जीवनाचे दर्शन घडविले.

हॅरियट बीचर स्टो व हॉवेल्सपासून तो फॅरेल नि स्टाईनबेकपर्यंतच्या लेखकांच्या कादंबऱ्यांमधून अमेरिकन समाजजीवनाची अशाच प्रकारची एक चित्रमालिका नीट जुळवून मांडता येईल. बाल्झॅकच्या **ह्यूमन कॉमेडी**च्या पानापानांमधून विहरणाऱ्या शेकडो व्यक्तिचित्रांमध्ये क्रांत्युत्तर पुनर्प्रस्थापनेनंतरच्या काळातील पॅरिस व फ्रान्समधील जीवनक्रम कायम राखलेला दिसून येतो. प्रूस्त याने ऱ्हास पावणाऱ्या फ्रेंच उमराववर्गाच्या सामाजिक स्तरीकरणाचा माग अनेकानेक तपशिलांसह काढलेला आहे. तुर्गेनेव्ह व टॉल्स्टॉय यांच्या कादंबऱ्यांतून एकोणिसाव्या शतकातील रशियन जमीनदारवर्गाचे चित्रण आढळून येते, तसेच चेकाव्हच्या कथांतून व नाटकांतून व्यापारी व बुद्धिजीवी वर्गाचे, तर शोलोकोवच्या रचनेतून सामुदायिक शेती करणाऱ्या शेतकऱ्याचे चित्र पाहावयास मिळते.

अशी उदाहरणे आणखी अनंत पटीने वाढवता येतील. हरएक कादंबरीचे 'विश्व' आपणास जुळवून उभे करता येईल. प्रेम आणि विवाह याप्रीत्यर्थ तसेच व्यापार नि व्यवसायधंदा यांप्रीत्यर्थ प्रत्येक लेखक किती भाग खर्च घालतो, हेही दाखवता येईल, तसेच लेखकाने धर्मगुरूचे चित्र शहाणे की मूर्ख, सात्त्विक की ढोंगी, रेखाटले आहे, याचीही दखल घेता येईल किंवा जेन ऑस्टीनमधील दर्यावर्दी लोक, प्रूस्तमधील उमराव किंवा हॉवेल्सनिर्मित विवाहित महिला यांच्या बाबतीत आपण विशेषज्ञताही मिळवू शकू. अशा प्रकारच्या विशेषज्ञतेतून 'एकोणिसाव्या शतकामधील अमेरिकन कादंबरीत चित्रित झालेले जमीनदारवर्ग व कुळे यांचे संबंध', 'इंग्रजी नाटक-कादंबरीतील दर्यावर्दी' किंवा 'विसाव्या शतकातील अमेरिकन कादंबरीत चित्रित झालेले आयरिश अमेरिकन लोक' यांसारख्या विषयांवर शोधनिबंध तयार करणे आपणास खचितच शक्य आहे.

परंतु अशा तऱ्हेच्या अध्ययनात साहित्य हे केवळ जीवनाचा आरसा, त्याची नुसती प्रतिकृती किंवा साहित्य म्हणजे एक सामाजिक दस्तैवज अशी समजूत जोवर आपण गृहीत धरून चालत आहोत, तोपर्यंत अशा आपल्या अध्ययनाचे मोल अगदी नगण्यच ठरेल. कादंबरीकाराच्या कलात्मक पातळीची आपणास जाण आली व केवळ सर्वसाधारण पातळीपुरतीच नव्हे, तर रेखाटलेल्या चित्रणाचे सामाजिक वास्तवाशी नाते कोणते आहे, हे प्रत्यक्ष जाणण्याइतकी गती आपणास प्राप्त झाली, तरच अशा अध्ययनांना अर्थपूर्णता लाभेल. कलाकृतीचा वास्तववादीपणा सहेतुक आहे काय ? की तीमध्ये काही ठिकाणी व्यंगचित्रण, रूपविडंबन किंवा स्वच्छंदतावादी आदर्शीकरण आहे ? **ॲरिस्टोक्रसी ॲन्ड द मिडलक्लासेस इन् जर्मनी** या अतिशय स्वच्छ कल्पनानिशी लिहिलेल्या आपल्या अभ्यासपूर्ण ग्रंथात कोहन ब्राम्स्टेडने धोक्याचा इशारा अगदी रास्तपणे दिलेला आहे : "ज्याने नुसत्या साहित्यिकच नव्हे, तर अन्य प्रकारच्या साधनसामग्रीतून समाजरचनेचे ज्ञान पैदा केलेले आहे, तोच माणूस एखाद्या कादंबरीत विशिष्ट सामाजिक नमुने व त्यांचे वर्णन चित्रित झालेले आहे की

नाही; झालेले असल्यास किती प्रमाणात झालेले आहे, याचा नीट छडा लावू शकेल...केवळ कल्पनानिर्मित भाग कोणता, वास्तवतावादी निरीक्षणातून आलेला भाग कोणता व लेखकाच्या इच्छापूर्तीचा आविष्कार कोणता यांचा वेध घेऊन त्या त्या गोष्टी एकमेकांपासून अगदी काटेकोरपणे अलग करता आल्या पाहिजेत.''[२१]

याच पंडिताने मॅक्स् व्हेबरप्रणीत आदर्श 'सामाजिक नमुन्यां'विषयीच्या संकल्पनेचा उपयोग करून वर्गद्वेष, नव्या उमरावांचा वर्तनक्रम, शिष्टंमन्य आढ्यता (Snobbery), ज्यूजमातीबद्दलचा दृष्टिकोण यांसारख्या सामाजिक प्रक्रियांचा अभ्यास केलेला आहे व त्यावरून प्रतिपादन केले आहे की, अशा तऱ्हेच्या प्रक्रियांमागे व्यामिश्र दृष्टिकोण असल्यामुळे त्या काही वस्तुनिष्ठ तथ्ये वा वर्तनविषयक आकृतिबंध मुळीच ठरत नाहीत व म्हणून अन्य प्रकारच्या लेखनापेक्षा कथाकादंबरीसारख्या कल्पित लेखनात त्या अधिक उत्कृष्ट प्रकारे मांडल्या जातात. सामाजिक दृष्टिकोणांच्या व आशाआकांक्षांच्या अभ्यासकांना साहित्यिक साधनांचा अन्वयार्थ कसा लावावयाचा, याची यथायोग्य जाणकारी असेल, तरच अशी साधने उपयुक्त ठरतात. प्राचीन कालखंडाच्या संदर्भात राजकीय, आर्थिक व एकंदर सार्वजनिक कल्याणाच्या समस्यांवर लेखन करणारांच्या म्हणजेच समाजवैज्ञानिकांच्या साक्षीपुराव्यांचा अभाव असल्यामुळे त्या कालखंडाबाबत साहित्यिक किंवा अर्धसाहित्यिक साधनसामग्रीवर काम भागविण्यावाचून गत्यंतर नसते. कल्पित कथात्मक साहित्यातील नायकनायिका, खलनायक व साहसी स्त्रिया यांच्या चित्रणांतून या सामाजिक दृष्टिकोणांची मजेदार गमके पाहावयास मिळू शकतील.[२२] ही अध्ययने नेहमी नैतिक व धार्मिक विचारांच्या अभ्यासाशी भिडत असतात. मध्ययुगीन काळातील देशद्रोह्यांची अवस्था व दुसऱ्याची धनदौलत बळकावून बसणाऱ्या लोकांविषयीचा मध्ययुगीन दृष्टिकोण आपणास ज्ञात झालेला असून तो पुनरुज्जीवनकालापर्यंत कसा रेंगाळत राहिला होता, याचीही आपणास कल्पना आहे. शायलॉक व तदनंतर मोलियरचा **लाव्हार** (L'Avare : **कवडीचुंबक**) हे अशा दृष्टिकोणांचे प्रतिनिधी होत. त्यानंतरच्या शतकामध्ये खलपात्राच्या माथी कोणते 'महापातक' मारलेले आहे ? तसेच त्याच्या खलत्वाची संकल्पना वैयक्तिक नीतिनियमांनुसार कल्पिलेली आहे की सामाजिक नीतीनुसार कल्पिलेली आहे ? तो खरोखर बलात्कारी आहे की विधवांचा बंधविमोचक आहे ?— असे प्रश्न दत्त म्हणून पुढे आले.

पुनर्राज्यारोहणकालातील (१६६६ नंतरची) इंग्रजी सुखान्तिका हे याचे एक मासलेवाईक उदाहरण आहे. या सुखान्तिका म्हणजे लॅंबच्या कल्पनेप्रमाणे केवळ स्त्रीलंपट समाजविश्व किंवा व्यभिचार व छुटूपुटूच्या विवाहांची पऱ्यांची दुनिया होती काय ? की मेकॉले कल्पना करून देतो, तसे ते ऱ्हासकालीन उल्लू व पाशवी उमराववर्गाचे अस्सल चित्रण होते ?[२३] अथवा हे दोन्ही पर्याय बाजूस सारून ती कला ज्या विशिष्ट सामाजिक गटाची व ज्या विशिष्ट श्रोतृवर्गासाठी केलेली निर्मिती आहे, त्याचाच विचार येथे अधिक सयुक्तिक ठरणार

नाही काय? ती प्रकृतिवादी कला आहे, की जादा नाटकी शैलीचा सोस असणारी कला आहे, हे पाहावयास नको काय? ते व्यंगचित्रण की छद्मोक्ती (Irony), आत्मविडंबन की कल्पनारम्य पातळीवरील चित्र आहे, अशा गोष्टींची दखल घ्यावयास नको काय? इतर सर्व तऱ्हेच्या साहित्याप्रमाणे ही नाटकेसुद्धा केवळ साक्षीपुराव्याचे दस्तैवज नाहीत, तर ठोकळेबाज पात्रे, कंठाळी प्रसंग, नाटकी विवाह आणि ते जमविण्याच्या नाटकी शर्ती यांची ती बनलेली आहेत. ई. ई. स्टोल याने नानाविध युक्तिवादांनिशी निष्कर्ष काढला आहे : "हा काही एखादा 'वास्तव समाज नव्हे', हे स्पष्टच आहे. एखाद्या 'चलनी असलेल्या जीवितसरणी'-चेही ते प्रामाणिक चित्र नव्हे. क्रांतीपासूनचे वा क्रांत्युत्तर, महान बंडापूर्वीचे वा नंतरचे, 'स्टुअर्ट राजवटीतले इंग्लंड' असेही ते अर्थातच नाही."[२४] तथापि रूढी आणि परंपरा यांवर स्टोलसारख्याच्या लेखनात जो उचित भर दिलेला दिसून येतो, त्यातूनही साहित्य व समाज यांतील नाते पूर्णपणे उलगडते, असे नाही. कमालीची अन्योक्तिकथात्मक चित्रणे, पराकोटीची अवास्तव जानपदगीते किंवा अगदी अतिरंजित प्रहसने यांची यथोचित उलटतपासणी करून पाहिल्यास तत्कालीन सामाजिक जीवनाविषयी थोडीफार कल्पना आल्यावाचून राहात नाही.

साहित्याचे अस्तित्व एका विशिष्ट परिस्थितीत केवळ संस्कृतीचे अंग म्हणून सामाजिक संदर्भातच असते. वंश (race), परिस्थिती (milieu) आणि क्षण (moment) ही सुप्रसिद्ध त्रयी तेन् याने मांडली खरी, पण तदनुसार प्रत्यक्ष अभ्यास मात्र केला जातो, तो फक्त परिस्थितीचाच असतो. खुद्द तेनसुद्धा वंश या साचेबंद अज्ञात अविभाज्य अवयवाचे विवेचन अतिशय भोंगळपणेच करतो. वंश म्हणजे बहुधा एक तर मानीव 'राष्ट्रीय स्वभाव' तरी असतो, किंवा इंग्लिश व फ्रेंच मानीव 'अस्मिता' (spirit) तरी असते. 'क्षण' ही संकल्पना परिस्थितीच्या संकल्पनेत विलीन होण्याजोगीच आहे. काळात पडणारे अंतर यांचा अर्थ पार्श्वभूमीतील अंतर एवढाच ठरतो. परंतु जर का आपण 'परिस्थिती' या संज्ञेचे आणखी विघटन करण्याचा प्रयत्न करू लागलो, तर मात्र विश्लेषणाच्या संदर्भात खरीखुरी समस्या उद्भवते मग आपल्या ध्यानात येते की, साहित्यकृतीची सर्वप्रथम जाणवणारी पार्श्वभूमी म्हणजे तिची भाषिक व साहित्यिक परंपराच होय, आणि ही परंपरा पुन्हा एकूण सांस्कृतिक 'वातावरणा'ने सीमित झालेली असते. आर्थिक, राजकीय व सामाजिक परिस्थितीशी साहित्याचे प्रत्यक्ष नाते अत्यल्प प्रमाणातच जोडता येणे शक्य आहे. सर्वच क्षेत्रांतील मानवी कृतीचे संबंध अर्थातच अन्योन्याश्रयी असतात. आर्थिक परिस्थितीतच सामान्यतः एक प्रकारची सत्ता अनुस्यूत असते व कौटुंबिक जीवनाच्या विविध स्वरूपावर तिचे नियंत्रण खचितच चालत असते. त्यामुळे उत्पादनाचे विविध प्रकार आणि साहित्यनिर्मिती यांमध्ये काही एक संबंध प्रसंगपरत्वे लावता येणे, शक्य असते. शिक्षण व मानवी भावभावनाविषयक रूढी आणि चालीरीती यांविषयीच्या एकंदर संकल्पनांच्या बाबतीत कुटुंबसंस्था महत्त्वाची भूमिका बजावीत असते. अशा रीतीने प्रेमविषयक रूढ कल्पना, धर्मविषयक पूर्वग्रह तसेच

निसर्गविषयक संकल्पना यांच्याशी भावकाव्याचे नाते जोडणे शक्य आहे; परंतु हे नातेसुद्ध-काही तिरकस व आडवळणी असण्याचाच संभव आहे.

एकंदर मानवी क्रियाकलापांपैकी कोणती तरी एकच एक क्रिया बाकीच्या क्रियांच्या 'प्रारंभास कारणीभूत' आहे, हे मत ग्राह्य मानणे अशक्य वाटते. मग ते हवामानविषयक, शारीरिक आणि सामाजिक पैलूंच्या समन्वयातून मानवी निर्मितिप्रक्रियेचा अर्थ स्पष्ट करणारे तेन्चे मत असो; 'अस्मिता' हीच इतिहासामधील प्रेरकशक्ती होय, असे मानणाऱ्या खुद्द हेगेलचे वा हेगेलवाद्यांचे मत असो, किंवा यच्चयावत् गोष्टींचे आदिकरण उत्पादनपद्धतीत पाहणाऱ्या मार्क्सवाद्यांचे मत असो! मध्ययुगाच्या प्रारंभापासून भांडवलशाहीच्या उदयापर्यंत जी अनेक शतके दरम्यान उलटली, त्यांत कसलेही क्रांतिकारक स्वरूपाचे तंत्रवैज्ञानिक परिवर्तन घडून आलेले नाही, परंतु सांस्कृतिक जीवनात व विशेषतः साहित्यात मात्र प्रचंड स्थित्यंतरे घडून आली. किंबहुना तांत्रिक स्थित्यंतराचा युगधर्म ओळखल्याची जाण सदैव, किमानपक्षी ताबडतोब तरी, साहित्याकडून व्यक्तविली जातेच असे नाही व अर्थशास्त्रज्ञ आणि सामाजिक विचारवंत यांना औद्योगिक क्रांतीची लक्षणे धडधडीत उघड झाल्यानंतर बऱ्याच कालांतराने म्हणजे एकोणिसाव्या शतकाच्या चाळिशीत (एलिझाबेथ गॅस्केल, किंग्स्ली, शार्लोटी ब्राँटे यांच्यापासून) इंग्रजी कादंबऱ्यांच्या अंतरंगातून या क्रांतीचा प्रादुर्भाव दिसू लागला.

सामाजिक परिस्थितीमुळे काही विशिष्ट सौंदर्यमूल्यांच्या उपलब्धीची शक्यता ठरवता आली, तरी प्रत्यक्ष सौंदर्यमूल्ये कोणती, हे काही परिस्थिती ठरवीत नाही, हे कोणालाही मान्य व्हावे. विशिष्ट सामाजिक परिस्थितीत कोणत्या विशिष्ट कलारूपांच्या अस्तित्वाची शक्यता असते व कोणत्या कलारूपांची नसते, याची सर्वसामान्य रूपरेषा आपणास ठरविता येईल; परंतु भावी काळात अमुक अमुक कलारूपे सिद्ध होतील, असा होरा आपण काही वर्तवू शकणार नाही. पुष्कळसे मार्क्सवादी—केवळ मार्क्सवादीच नव्हेत तर इतर मंडळीसुद्धा—अत्यंत कच्च्या स्वरूपाच्या तडक वाटांनी अर्थशास्त्राकडून साहित्याकडे पोहोचण्याचा प्रयत्न करीत असतात. उदा. स्वतः बिगरसाहित्यिक नसणाऱ्या जॉन मेनार्ड कीन्स् याने शेक्सपियरच्या अस्तित्वकारणाविषयी पुढील विधान केलेले दिसेल.

"शेक्स्पियर ज्या क्षणी दत्त म्हणून पुढे आला, तेव्हा तो परवडावा, अशीच नेमकी आमची आर्थिक स्थिती होती. शासकवर्ग जेव्हा आर्थिक दृष्ट्या चिंतामुक्त असतो, नफ्यातून चलनफुगवटा झालेला असतो, अशा उत्साहाच्या व सुबत्तेच्या वातावरणात महान लेखक नावारूपाला येत असतात."[२५]

परंतु नफ्याच्या चलनफुगवटयातून महाकवी नावारूपाला आल्याचे अन्यत्र काही दृष्टोत्पत्तीस आलेले नाही. विसाव्या शतकाच्या तिसऱ्या दशकामधला संयुक्त संस्थानातील (अमेरिकेतील) तेजीचा काळ हे याचे ठळक उदाहरण. शिवाय आशावादी शेक्स्पियरची

कल्पनासुद्धा वादातीत नाही. त्याचबरोबर "शेक्स्पियरचा जगाकडे पाहण्याचा शोकात्म दृष्टिकोण म्हणजे सरंजामशाहीची पूर्वीची सद्दी एलिझाबेथच्या काळात संपुष्टात आली, तेव्हाच्या उमराववर्गाची नाट्याविष्काररूप परिणतीच होय." [२६] हे रशियन मार्क्सवाद्यांचे विरोधी सूत्रही याबाबत उपोद्बलक ठरत नाही.

आशावाद व निराशावाद यांसारख्या मोघम कोटींशी निगडित असलेल्या अशा परस्पर विरोधी मतप्रदर्शनामधून शेक्स्पियरच्या नाटकांतील निश्चित सामाजिक आशय, त्याची राजकीय समस्यांबाबत प्रकट झालेली मते (अर्थात ऐतिहासिक नाटकांमधून) किंवा लेखक म्हणून शेक्स्पियरचे सामाजिक स्थान हेही ठोसपणे स्पष्ट होत नाही.

तरीपण अशा तऱ्हेच्या अवतरणांच्या बळावर साहित्याकडे पाहण्याचा आर्थिक दृष्टिकोण निकालात काढण्याच्या बाबतीत आपण सावध राहिले पाहिजे. खुद्द मार्क्सने काही बारेमाप मते मांडली असली, तरीसुद्धा एकंदरीत त्यानेही साहित्य आणि समाज यांच्यातील आड-वळणी नाते सूक्ष्म नजरेने ध्यानात घेतलेले होते. द **क्रिटीक ऑफ पोलिटिकल इकॉनॉमी** या ग्रंथाच्या प्रस्तावनेत त्याने मान्य केले आहे : " विशिष्ट कालखंडात कलेच्या क्षेत्रात झालेला पराकोटीचा विकास व सर्वसामान्य सामाजिक विकास यात, तसेच भौतिक सामग्रीचा पाया व त्याच्या व्यवस्थापनयंत्रणेची ढोबळ संरचना यांमध्ये साक्षात संबंध मुळीच नसतो. याची साक्ष म्हणून ग्रीक लोकांची आधुनिक राष्ट्रांशी किंवा अगदी शेक्स्पियरशी तुलना करून पाहावी." [२७] "' उत्पादनशक्ती ', ' सामाजिक संबंध ' व ' जाणीव ' या सामाजिक प्रक्रियेच्या त्रिविध अंगामध्ये (हेगेलच्या परिभाषेत ' क्षण ' तत्त्वात) आधुनिक काळातील श्रमविभागाच्या तत्त्वामुळे कसा निश्चित आंतर्विरोध निर्माण होतो, हेसुद्धा मार्क्सने ओळखले होते. भावी वर्ग-रहित समाजात हे श्रमविभाग पुन्हा नष्ट होतील, तसेच कलावंत हा पुन्हा समाजाशी एकात्म होऊन जाईल, अशी त्याची अपेक्षा होती. अर्थात या अपेक्षेची तऱ्हाही ' आदर्श राज्या '-च्या कल्पनेहून फारशी भिन्न नव्हती. प्रत्येक माणूस अत्यंत उत्कृष्टच नव्हे, तर मौलिक चित्रकार बनेल, असा त्याचा समज होता. साम्यवादी समाजात केवळ काही मूठभर माणसेच तेवढी चित्रकार असणार नाहीत, तर बहुतेक माणसे इतर गोष्टींप्रमाणे चित्रेही काढतील." [२८]

अमुक एक लेखक हा बुझ्वी मध्यमवर्गीय असून त्याने खिस्ती धर्मपीठ व शासन यासंबंधी प्रतिक्रियात्मक वा प्रगतिशील मते प्रकट केली आहेत, असे आपणांस गावठी (vulgar) मार्क्सवादी सांगत असतो. ' जाणिवे 'मागून ' अस्तित्व ' ओघानेच येते, बूझ्वी मध्यमवर्गीय हा वेगळा राहूच शकणार नाही, या स्वरूपाची उघड उघड नियतिवादी विचारसरणी व ज्या नेहमीच्या नैतिक निर्णयांनुसार या मध्यमवर्गीयांची निर्भर्त्सना होत असते, ती विचारसरणी, या दोहोंमध्ये एक विलक्षण आंतर्विरोध आहे. रशियामध्ये मूळच्या मध्यम-वर्गीय बूझ्वी लेखकांनी जरी दलितवर्गाशी हातमिळवणी केली असली, तरी त्यांच्या प्रामाणिक-पणाविषयी सतत शंका व्यक्त केली जात असते व कलाक्षेत्रातील वा अन्य नागरी व्यवहारा-

तील त्याचे हे एक प्रकारचे वैगुण्य त्यांच्या मध्यमवर्गीय मुळाकुळाशी जोडले जात असल्याचे दिसून येते. परंतु मार्क्सवादप्रणीत प्रगतीचा प्रत्यक्ष प्रवास सरंजामशाहीकडून बूर्ज्वा मध्यमवर्गीय भांडवलशाहीद्वारा 'दलितवर्गीय हुकूमशाही'कडे—या क्रमाने होत असेल, तर मग कोणत्याही काळातील 'प्रगतिशील' लोकांची मार्क्सवाद्यांनी स्तुतीच करायला हवी, ही गोष्ट तर्कशुद्ध व सुसंगत ठरते. भांडवलशाहीच्या प्रारंभकाळी बूर्ज्वा मध्यमवर्गाने अवशिष्ट सरंजामशाहीशी जो सामना दिला, त्याबद्दल मार्क्सवाद्यांनी बूर्ज्वावर्गाचा गौरवच केला पाहिजे; किंवा 'ठोकळेबाज समाजशास्त्रा'च्या बाबतीत अगदी चिकित्सक बनलेल्या स्मिर्नाव व ग्रिब या मार्क्सवाद्यांप्रमाणे त्यांनी बूर्ज्वा मध्यमवर्गीय लेखकांच्या विश्वात्मक मानवतावादाची बूज ठेवून त्याचा बचाव केला पाहिजे. परंतु हे मार्क्सवादी मात्र पुष्कळदा विसाव्या शतकातील दृष्टिकोणातून लेखकवर्गावर टीकाच करीत असतात. शेक्स्पियर हा "बूर्ज्वा मध्यमवर्गीय मानवतावादी विचारसरणीचा प्रतिनिधी होता, तसेच ज्या वेळी या वर्गाने मानवतेच्या नावाने प्रथम सरंजामशाही व्यवस्थेला आव्हान दिले, त्या वेळी पुढे ठेवल्या गेलेल्या कार्यक्रमाचा तो प्रवक्ता होता."[२९] असा निष्कर्ष स्मिर्नावने काढलेला आहे. परंतु मानवतावाद व कलेची विश्वात्मकत्वाची संकल्पना स्वीकारणे म्हणजे मार्क्सवादाच्या मूलतः सापेक्षतावादी केंद्रवर्ती सिद्धान्तापासून ढळणे, असेच म्हटले पाहिजे.

मार्क्सवादी समीक्षा जेव्हा एखाद्या लेखकाच्या कृतीमधील गर्भित वा प्रच्छन्न सामाजिक हेतू उघड करून दाखवीत असते, तेव्हाच तिचे सर्वोत्कृष्ट सामर्थ्य प्रकट झाल्याचे दिसून येते. या वैशिष्ट्याच्या संदर्भात ही पद्धती म्हणजे फ्रॉईड, नीत्शे किंवा पॅरेतो यांच्या आंतर्भेदक दृष्टीवर किंवा शेलर–मानहाइमप्रणीत 'ज्ञानाच्या समाजविज्ञाना'वर आधारलेल्या आकलनतंत्राशी समांतर असणारे असे एक तंत्र ठरते. ही सर्व बुद्धिमान मंडळी बुद्धीकडे, घोषित तत्त्वप्रणालीकडे, केवळ विधानाकडे साशंकपणे पाहणारी आहेत. नीत्शे व फ्रॉईड यांची पद्धती मनोवैज्ञानिक आहे, तर पॅरेतोप्रणीत 'अवशिष्टा'चे व 'मूलोत्पत्ती'चे विश्लेषण व शेलर-मानहाइमप्रणीत 'विचारप्रणाली'चे विश्लेषण ही समाजशास्त्रीय आहेत, हा त्यांच्यातील मूलभूत असा भेद होय.

मॅक्स शेलर, मॅक्स व्हेबर व कार्ल मानहाइम यांच्या लेखनात 'ज्ञानाच्या समाजविज्ञाना'ची अगदी तपशीलवार मांडणी करण्यात आलेली असून त्यांच्या प्रतिस्पर्ध्यापेक्षा काही बाबतींत तरी खचितच सोयिस्कर आहे.[३०] त्यांचे 'ज्ञानाचे समाजविज्ञान' एखाद्या वैचारिक भूमिकेतील गृहीतकृत्यांकडे व गर्भितार्थाकडे लक्ष वेधून थांबत नाही, तर खुद्द संशोधनाच्या प्रच्छन्न गृहीतकृत्यांची व पूर्वग्रहांची छाननी करण्यावर त्याचा भर असतो. अशा प्रकारे ते आत्मपरीक्षक व आत्मभानयुक्त असते. इतके की, कधी कधी तर ते विकृतीचे टोक गाठते. मार्क्सवाद किंवा मनोविश्लेषणवाद यांमध्ये परिवर्तनाला नियामक ठरणारा असा एकमेव घटक वेगळा काढण्याकडे जो कल दिसतो, तसा प्रकार 'ज्ञानाच्या समाजशास्त्रा'त कमी

असतो. पूर्वी विचारप्रणालींवरील आर्थिक परिस्थितीच्या प्रभावावर सर्वस्वी भर दिला जात असे; परंतु धार्मिक घटक अलग काढण्यात आलेले अपयश ध्यानात घेऊनही, माक्स व्हेबरच्या धार्मिक समाजशास्त्राच्या अध्ययनात आर्थिक वर्तनक्रम व सामाजिक संस्था यांवरील विचार-प्रणालींचा प्रभावाचे वर्णन करण्याचा जो प्रयत्न दिसून येतो, तो विशेष मोलाचा ठरतो[३१] अशाच धर्तीच्या समान अडचणींना तोंड द्यावे लागले, तरीसुद्धा सामाजिक परिवर्तन घडून येण्यास साहित्याचा प्रभाव कितपत कारणीभूत होतो, याचेही संशोधन स्वागतार्ह ठरेल. धार्मिक घटकांइतकाच निव्वळ साहित्यिक घटकही वेगळा काढणे हे महाकठीण काम आहे व एखादा परिणाम असुक एका घटकामुळेच घडून आलेला आहे की तो घटक म्हणजे परिणाम घडवून आणणाऱ्या अन्य प्रेरकशक्तींचे केवळ एक ‘ तीर्थस्थान ’ किंवा ‘ मार्ग ’ आहे, या प्रश्नाचे उत्तर देणेही तितकेच कठीण आहे.[३२]

तरीपण ‘ ज्ञानाच्या समाजविज्ञाना ’ला अतिरेकी इतिहासवादाची बाधा झालेली आहे. संश्लेषणात्मक रीतीचा अंगीकार करून व तद्द्वारा परस्परविरोधी ‘ आलोकतारतम्या ’मध्ये ताटस्थ्य आणून ‘ वस्तुनिष्ठता ’ साधणे शक्य आहे, असा जरी या शास्त्राचा सिद्धान्त असला तरी शेवटी त्यातून हाती येणारे निष्कर्ष शंकास्पदच राहिले आहेत. शिवाय त्याला ‘ आशय ’ व ‘ अभिव्यक्ती’ यांतील संबंध प्रस्थापित करण्यात अपयशच आलेले असल्यामुळे साहित्याच्या संदर्भात हे शास्त्र उणेच ठरते. मार्क्सवादाप्रमाणे तर्कशून्यतेला प्राधान्य देणाऱ्या स्पष्टीकर-णात गुंतून पडल्यामुळे सौंदर्यशास्त्राला व म्हणून समीक्षेला आणि मूल्यमापनाला तर्कशुद्ध-तेचा पाया प्राप्त करून देण्याच्या दृष्टीने ते दुबळे ठरले आहे. अर्थात साहित्यबाह्य असणाऱ्या सर्वच भूमिकांच्या बाबतीत हे खरे आहे. कोणत्याही कार्यकारणभावात्मक अभ्यासात साहित्य-कृतीच्या विश्लेषणाला, वर्णनाला, व मूल्यमापनाला खरा न्याय मिळत नसतो.

परंतु ‘ साहित्य व समाज ’ ही समस्या प्रतीकांच्या किंवा अर्थपूर्ण संबंधाच्या परिभाषेत उभी करणे शक्य आहे. सुसंगती, स्वरमेळ, एकरूपता, संरचनेची एकात्मता, शैलीची समता यांसारखी विभिन्न परिभाषा उपयोजून ती मांडता येईल किंवा एका संस्कृतीची एकात्मता व विविध प्रकारच्या मानवी क्रियाकलापामधील परस्परसंबंध यांसारख्या कोणत्याही परिभाषेत आपणास ती व्यक्त करता येईल. सोरोकिन याने या विविध शक्यतांचे विश्लेषण[३३] करून निष्कर्ष काढला आहे की, एकात्मतेचे प्रमाण समाजासमाजागणिक भिन्न दिसून येते.

साहित्य हे समाजावर किती प्रमाणात अवलंबून असते, या प्रश्नाचे उत्तर मार्क्सवाद कधीच देत नाही व त्यामुळे अनेक मूलभूत समस्यांचा अभ्यास अद्याप क्वचितच हाती घेतला गेला आहे. कधी कधी साहित्यप्रकारांना नियंत्रित करणाऱ्या सामाजिक परिस्थितीच्या अनुषंगाने युक्तिवाद पुढे केला जात असतो. उदा. कादंबरीचे मूळ बूर्झ्वा–मध्यमवर्गीय संस्कृतीत दाखविले जाते किंवा शोक–सुखांतिका (tragi–comedy) हा ‘ उमराववर्गाच्या गुलहौशीपणावर मध्यमवर्गीय गांभीर्याच्या उमटलेल्या ठशाचा ‘ परिपाक ’ आहे,’ असा

फारसा खात्रीलायक नसलेला दृष्टिकोण ई. बी. बर्गमन्ने मांडलेला आहे.[३४] ज्या शैलीला स्थूल मानाने स्वच्छंदतावादी म्हणून संबोधले जाते, जिची बूर्झ्वा मध्यमवर्गीयांशी सांगड घालण्यात येते व जी मतप्रणालीच्या दृष्टीने जर्मनीत तरी निदान अगदी प्रारंभापासून बूर्झ्वा-विरोधी होती, त्या व्यापक स्वच्छंदतावादी शैलीचे स्वरूप निश्चित करणारी काही नियामक स्वरूपाची सामाजिक तत्त्वे आहेत काय?[३५] साहित्यिक विचारसरणी व कथासूत्रे ही काही एका दृष्टिकोणातून सामाजिक परिस्थितीवर अवलंबून असतात, हे उघड असले, तरीसुद्धा साहित्यरूपे, विविध तऱ्हेच्या शैली, साहित्यप्रकार व साहित्यविषयक प्रत्यक्ष प्रमाणके (norms) यांची मुळे सामाजिक परिस्थितीतच आहेत, असे क्वचितच प्रस्थापित करता आलेले आहे.

साहित्याच्या सामाजिक मूलप्रेरणांच्या अभ्यासाच्या निमित्ताने हा प्रयत्न झालेला आहे : श्रमविनोदनासाठी निघालेल्या लयबद्ध ठेक्यातून काव्याचा उद्‌गम झाला, असा एकांगी सिद्धान्त बूचरने मांडलेला आहे. मानववंशशास्त्रज्ञांच्या अध्ययनातून प्राचीन कलेच्या यातुसामर्थ्याविषयी विवेचन झालेले आहे. ग्रीक शोकांतिकेचा प्रत्यक्ष संबंध पंथीय अनुष्ठान व विधिविधान यांच्याशी तसेच इस्किलस्च्या काळात तो संबंध निश्चित स्वरूपाच्या लोकशाही-वादी समाजक्रांतीशी जोडण्याचा व्यासंगी प्रयत्न जॉर्ज टॉमसन् याने केलेला आहे, तर ख्रिस्टोफर काल्डवेल्ने काव्याच्या मूलस्रोतांसाठी आदिवासी लोकांच्या भावभावना व बूर्झ्वा मध्यमवर्गीयांच्या व्यक्तिस्वातंत्र्याचे ' स्वप्नजाल ' यांच्या अभ्यासाचा सरधोपट प्रयत्न केलेला आहे.[३६]

विशिष्ट साहित्यरूपे सामाजिक नियमनातून सिद्ध होतात, असे निर्णायकपणे दाखविता आले, तरच मात्र सामाजिक दृष्टिकोण हे कलाकृतीचे ' घटकावयव ' होतात की नाही व कलात्मक मूल्याचे परिणामकारक घटक म्हणून कलाकृतीत अंगभूत ठरतात की नाही, हा प्रश्न उपस्थित होईल. ' सामाजिक सत्य ' हे जरी स्वयमेव कलामूल्य होऊ शकत नसले, तरी व्यामिश्रता व संश्लिष्टता या कलामूल्यांना ते पुष्टिकारक ठरते, असा युक्तिवाद कोणी करू शकेल. परंतु असे हटकून घडेलच असे नाही. कारण ज्यांना नाममात्र सामाजिक संदर्भ आहे किंवा अजिबात नाही, अशासुद्धा महान साहित्यकृती आहेतच. समाजनिष्ठ साहित्य, हा फार फार तर, साहित्याचा एक प्रकार ठरतो व साहित्य हे मूलतः प्रत्यक्ष जीवनाची व विशेषतः सामाजिक जीवनाची ' अनुकृती ' आहे, अशी भूमिका घेतल्याशिवाय हा साहित्य-प्रकार साहित्यसिद्धान्ताच्या मांडणीच्या दृष्टीने केंद्रवर्ती ठरत नाही. परंतु साहित्य हा काही समाजशास्त्र वा राजकारण यांना पर्याय नव्हे; त्याला स्वतःचे उद्दिष्ट व स्वतःचे समर्थन खचितच आहे.

■

दहा /

साहित्य आणि विचार

साहित्य आणि विचार यांच्या परस्परसंबंधाविषयी अगदी विभिन्न मार्गांनी कल्पना करता येणे शक्य आहे. अनेकदा तत्त्वज्ञानाचे एक रूप, रूपावगुंठित विचार या नात्यानेही साहित्याची कल्पना केली जात असते व 'प्रमुख विचारां'च्या निष्पत्तीसाठी त्याचे विश्लेषण केले जाते. सर्वसामान्य सिद्धान्ताच्या परिभाषेत कलाकृतींचे सार वा संक्षेप पुढे मांडण्यासाठी विद्यार्थ्यांना उत्तेजनही दिले जाते. बऱ्याचशा जुन्या व्यासंगामध्ये ही पद्धती अगदी निरर्थकतेच्या सीमेपर्यंत पुढे रेटली जात असते. येथे उल्रिसीसारख्या शेक्सपियरच्या जर्मन पंडिताचे कोणालाही स्मरण व्हावे. त्याने खास करून **मर्चंट ऑफ् व्हेनिसच्या** मध्यवर्ती कल्पना "जितके अधिक कायदेशीर, तितके अधिक अन्यायकारक" ('Summum jus summa injura') या एका सूत्रात बसविली आहे.[१] अशा प्रकारच्या अतिरेकी बौद्धिकीकरणाविषयी सध्याची बहुसंख्य विद्वान मंडळी सावध असली, तरी साहित्यकृतीला तत्त्वज्ञानपर ग्रंथ कल्पून केलेल्या चर्चा अद्यापही आढळून येत असतात.

याला विरोधी भूमिका, म्हणजे साहित्याची कसल्याही प्रकारची तत्त्वज्ञानपर प्रस्तुतता मुळात नाकारणे. जॉर्ज बोॲजने आपल्या **फिलॉसॉफी ॲन्ड पोएट्री** या ग्रंथात ही भूमिका स्वच्छ मांडली आहे? "...काव्यातले विचार प्रायः शिळवट स्वरूपाचे व अनेकदा कृतक असतात व काव्यात काय सांगितलेले असते, त्यासाठीच काव्य वाचायचे, या गोष्टीने सोळा वर्षांपुढील कोणाही व्यक्तीला ते सत्कारणी लागले असे वाटणार नाही"[२] टी एस्. एलियटच्या मते "शेक्स्पियरनेच काय, डांतेनेसुद्धा खराखुरा विचार केलेलाच नव्हता!"[३] सामान्यतः काव्याच्या बौद्धिक आशयासंबंधी प्रायः अतिशयोक्ती होत असते, हे बोॲजचे मत (व ते मांडताना तो मुख्यतः भावकवितेचाच विचार करीत होता–) कोणासही मान्य व्हावे. ज्या

कवितांची भलावण त्यातल्या तत्त्वज्ञानासाठी खास करून होत असते, अशा सुप्रसिद्ध कवितांचे विश्लेषण केल्यास त्यांतून मानवी मरणाधीनता किंवा दैवाचा लहरीपणा अशा केवळ सर्वसाधारण गोष्टीच बहुधा आपल्या हाती लागतात. व्हिक्टोरियाकालीन ब्राऊनिंग्-प्रभृती कवींची अनेक वाचकांना साक्षात्कारी वाटणारी दिव्य भाकिते तपासून पाहिल्यास तीसुद्धा बहुत करून अखेर आदिम स्वरूपाच्या सत्यांच्या सुटसुटीत आवृत्त्याच असतात.[४] ' Beauty is Truth, Truth Beauty ' (सौंदर्य हेच सत्य व सत्य हेच सौंदर्य) ह्या कीटस्च्या उक्तीसारखी काही सर्वसाधारण विधाने, आपणाला हुकमी बरोबर वागविण्याजोगी सुटसुटीत वाटतात; परंतु ही उक्ती म्हणजे एका विशिष्ट कवितेचे सार असून ती कविता कलेची चिरंतनता आणि मानवी भावभावनांची व निसर्गसौंदर्याची क्षणभंगुरता यांच्याशी निगडित आहे. अशा वचनांकडे अशा दृष्टिकोणातून न पाहिल्यास या संभाषणसुलभ विधानांचा आपणास वाटेल तसा उपयोग करून घेता येणे, शक्य असते. कोणत्याही कलाकृतीतून तात्त्विक विधानांचे सार काढणे किंवा त्याहून वाईट गोष्ट म्हणजे तिचे सुटे सुटे भाग करणे, या गोष्टी कलाकृतीच्या अनन्यसाधारणत्वाचे भान राखण्याच्या दृष्टीने अत्यंत घातक ठरतात. त्यामुळे तिची संरचना विस्कळित होते व तिच्यावर मूल्यविषयक विजातीय कसोट्या लादल्या जातात.

साहित्येतिहास हा बौद्धिक इतिहासाशी समांतर असून त्यात बौद्धिक इतिहासाचे प्रतिबिंबही पडत असते, यामुळे वैचारिक व तत्त्वज्ञानाच्या इतिहासातील साक्षीपुरावा म्हणून साहित्याची हाताळणी करता येईल, यात शंका नाही. पुष्कळदा काही सरधोपट विधानांतून किंवा श्रुत-योजनांतून कवीची निष्ठा कोणत्या विशिष्ट तत्त्वज्ञानावर आहे, याचे दिग्दर्शन होते किंवा एके काळी चलनी असलेल्या प्रसिद्ध तत्त्वज्ञानांशी त्या कवीचा, काही ना काही प्रत्यक्ष परिचय घडलेला आहे किंवा कमीत कमी त्या तज्ञानातली सर्वसाधारण गृहीतकृत्ये तरी त्याला परिचित आहेत, हे प्रस्थापित होऊ शकते.

अलीकडच्या दशकात अशा प्रकारच्या प्रश्नांच्या अभ्यासाला वाहून घेतलेला असा अमेरिकन विद्वानांचा एक मोठा गट तयार झालेला आहे व तो आपल्या अध्ययनपद्धतीला ' वैचारिक इतिहास ' असे नाव देत असतो. ए. ओ. लव्हजॉयने[५] विशिष्ट प्रकारे व मर्यादित कक्षेत विकसित व रूढ केलेल्या या पद्धतीला दिले गेलेले हे नाव काहीसे गैरसमज निर्माण करणारे आहे. प्लेटोपासून शेलिंगपर्यंत विचारांच्या प्रमाणांचे कोष्टक ठरविण्याच्या कल्पनेचा माग काढून व ती कल्पना, मर्यादित अर्थाने तत्त्वज्ञान, वैज्ञानिक विचार, धर्मशास्त्र व विशेषतः साहित्य या सर्व तऱ्हेच्या विचारप्रवाहांना लावून दाखवून ही पद्धती किती परिणाम-कारकपणे योजता येते, याचा एक उत्कृष्ट वस्तुपाठच लव्हजॉयने आपल्या **द ग्रेट चेन ऑफ बीइंग** या ग्रंथात दिला आहे. तत्त्वज्ञानाच्या इतिहासापेक्षा त्याची पद्धती दोन दृष्टींनी भिन्न आहे. लव्हजॉय तत्त्वज्ञानाच्या इतिहासाचे आपले अध्ययन थोर विचारवंतांपुरतेच सीमित

ठेवतो. कवींना विचारवंतांकडून कल्पना उचलणारे घेवारी ठरवून त्यांच्यासह सर्व फुटकळ विचारवंतांना तो आपल्या 'वैचारिक इतिहासा'च्या संकल्पनेत अंतर्भूत करतो. शिवाय तो आणखी फरक करतो तो असा की, त्याच्या तत्त्वज्ञानाच्या इतिहासात महान संप्रदायाचे अध्ययन केले जाते, तर वैचारिक इतिहासात सुट्या सुट्या घटक-कल्पनांचा मागोवा घेतला जातो. म्हणजे त्यात तत्त्वज्ञानातील संप्रदायांच्या मतप्रणालींचे अलग अलग घटक करून त्यामागील अलग अलग आवर्तकबंधाचे (Motifs) अध्ययन केले जाते.

दि ग्रेट चेन् ऑफ बीइंग मध्ये व्यक्तिनिष्ठ अभ्यासाचा पाया म्हणून लव्हजॉयने ठरवून घेतलेल्या विशिष्ट कक्षा पूर्णपणे समर्थनीय असल्या, तरी एकंदरीत विश्वसनीयतेच्या दृष्टीने त्या उण्याच ठरतात. तत्त्वज्ञानात्मक संकल्पनांचा इतिहास, खरे तर तत्त्वज्ञानाच्या इतिहासात मोडतो व हेगेल आणि विंडेलबँड यांनी तो फार पूर्वीपासून तसाच अंतर्भूत केलेला आहे. अर्थात विशिष्ट कलाकृतींच्या, सुसंगत व एकसंध कृतींच्या अभ्यासाकडे दुर्लक्ष करून सिद्ध केलेला साहित्येतिहास केवळ पद्यरचनेच्या, शब्दभांडाराच्या वा प्रतिमासृष्टीच्या इतिहासापुरता सीमित केल्यास तो जसा एकांगी ठरेल, तद्वतच तत्त्वज्ञानांच्या पद्धती वगळून त्यांतील एकमान घटकविचारांचा सुटा अभ्यासही एकांगीच ठरेल. शिवाय 'वैचारिक इतिहास' म्हणजे ज्यात साहित्याचा उपयोग केवळ दस्तैवजी कागदपत्रासारखा व पुराव्याची साधने म्हणून केला जातो, अशा प्रकारच्या विचारांच्या सर्वसाधारण इतिहासाकडे पोचण्याचा तो एक विशिष्ट मार्ग ठरतो. गंभीर व चिंतनात्मक साहित्याचा बराच हिस्सा 'पाणी घालून पातळ केलेला विचार' असतो,[६] असे जेव्हा लव्हजॉय मांडतो, तेव्हा त्याची ही भूमिका स्पष्टच कळून येते.

तरीपण 'वैचारिक इतिहासा'चे साहित्याभ्यासकाने स्वागतच केले पाहिजे आणि तेही तत्त्वज्ञानाच्या इतिहासाचे अधिक चांगले आकलन झाल्याने साहित्यावर जो अप्रत्यक्ष प्रकाश पडतो, त्यासाठीच केवळ नव्हे; तर विचारांच्या इतिहासलेखकांत जी अतिरेकी बुद्धिवादाची प्रवृत्ती आढळते, तिच्यावर लव्हजॉय्‌ची पद्धती हा एक प्रतिक्रियात्मक तोडगा आहे, म्हणूनच होय. तत्त्वविचाराची, किंवा निदान तत्त्वप्रणालीची ही निवड काही एका गृहीत समजुतीचे किंवा कमी-अधिक प्रमाणात नेणीवपूर्वक जडलेल्या मानसिक सवयींचे फलित असते, हे जसे लव्हजॉय्‌च्या पद्धतीत ध्यानात घेतले जाते, तसेच माणसामाणसांत विविध तत्त्वज्ञानात्मक जंतूंना बळी पडण्याची प्रवृत्ती असते, तिच्या प्रभावामुळेच माणसे विचारांचा स्वीकार करण्यास प्रवृत्त होत असतात. पुष्कळदा विचार म्हणजे काही मोजके परवलीचे शब्द, लाडके वाक्‌प्रचार असतात व त्यांचा अभ्यास शब्दार्थविज्ञानानुसारच करावा लागतो, या गोष्टीही लव्हजॉयची पद्धती ध्यानात घेते. लव्हजॉयच्या 'वैचारिक इतिहासा'च्या कित्येक अंगांसंबंधी नापसंती दर्शविणाऱ्या लिओ स्पिटझरने 'Milieu', 'Ambience', व 'Stimmung' ('समाजस्थिती', 'वातावरण', व 'भावनावेग') यांसारख्या शब्दांचा

माग काढून त्यांच्याशी निगडित असणाऱ्या सहकल्पना व त्यांच्या ऐतिहासिक अर्थच्छटा ध्यानात घेऊन वैचारिक व शब्दार्थविज्ञानात्मक इतिहासाची सांगड कशी घालता येते, याची उत्कृष्ट उदाहरणे सादर केलेली आहेत.[७] शेवटी लव्हजॉयच्या या योजनेला आणखी एक अत्यंत आकर्षक असा पैलू आहे. तो म्हणजे साहित्यिक आणि ऐतिहासिक अध्ययनांमधून राष्ट्रीयत्व व भाषा यांना धरून जी विभागणी केली जात असते, तिच्याकडे ही पद्धती सांगूनसवरून दुर्लक्ष करते.

तत्त्वज्ञान व सर्वसामान्य विचार यांच्या इतिहासांचे ज्ञान होण्यासाठी काव्यसंहितेवरील अर्थस्पष्टीकरणात्मक टिपाटिप्पणींचे मूल्य केवढे आहे, हे कितीही सांगितले तरी थोडेच. शिवाय पास्कल, इमर्सन्, नीत्शे यांसारख्या लेखकांशी संबंधित असलेल्या साहित्येतिहासातील विभागात वैचारिक इतिहासाच्या समस्याच सतत हाताळाव्या लागत असतात. समकालीन सर्जनशील साहित्यकृतींचा संदर्भ टाळून समीक्षेचा सुटा विचार केल्यास निदान समीक्षेचा इतिहास हा तरी सौंदर्यशास्त्रीय विचाराच्या इतिहासाचाच खरोखर एक भाग ठरतो.

इंग्रजी साहित्यात तत्त्वज्ञानाच्या इतिहासाचे प्रतिबिंब पडलेले आहे, हे निस्संदिग्धपणे दाखविता येते. पुनरुज्जीवनकालीन प्लेटोवाद एलिझाबेथकालीन काव्यात भरून राहिलेला आहे : स्पेन्सरने आपल्या चार स्तोत्रांमध्ये भौतिक जडवस्तूंपासून तो स्वर्गीय सौंदर्यापर्यंतचा प्रवास नव्य-प्लेटोवादी स्वरूपाच्या चढत्या क्रमाने वर्णन केलेला आहे व **फेअरी क्वीन**मध्ये चिरंतनता व अपरिवर्तनीयता यांच्या बाजूने कौल देऊन क्षणभंगुरता आणि प्रकृती यांच्यातील झगडा मिटवून टाकला आहे. मार्लोमध्ये समकालीन इटालियन नास्तिकता व संशयवाद यांचे पडसाद उमटताना दिसून येतात. शेक्सपियरमध्येसुद्धा पुनरुज्जीवनकालीन प्लेटोवादाचे अनेक पडसाद उमटलेले आहेत. उदा. **ट्रॉयलस** या नाटकातील युलिसिसच्या सुप्रसिद्ध भाषणात मॉन्टेन्च्या पडसादासह व स्टोईक तत्त्वज्ञानाच्या अंशासह हाच वाद दिसून येतो. डन्ने धर्मशास्त्रवेत्ते व ऐहिक विद्येचे उपासक यांचे अध्ययन कसे केले होते व त्याच्या संवेदनाशीलतेवर नवविज्ञानाचा प्रभाव कसा पडला होता, याचा माग काढता येतो. मिल्टन्ने मुळी स्वतःची अशी एक खास अध्यात्ममीमांसा व विश्वोत्पत्तिशास्त्र सिद्ध केलेले होते. एक मत तर असे आहे की, मिल्टन्ने त्यात भौतिकवादी आणि प्लेटोवादी तत्त्वांचा समन्वय साधलेला असून प्राच्य विचारसरणी व मर्त्यवादासारख्या समकालीन पंथांचे सिद्धान्त या दोहोंचाही अंगीकार केलेला आहे.

समकालीन धर्मशास्त्रीय वादविवादांची चर्चा करणारी तत्त्वचिंतनात्मक काव्यरचना ड्रायडन्ने केली असून तीत श्रद्धावाद, आधुनिक विज्ञान, संशयवाद व एकेश्वरवाद यांविषयीच्या जाणिवा निश्चितपणेच दिसून येतात. न्यूटनवाद व शॅफ्टसबरीप्रणीत विचारधारा यांचा संयोग घडविणारा प्रतिपादक म्हणून टॉमसनचे वर्णन करता येईल. पोपच्या **एसे ऑन मॅन**मध्ये तत्त्वज्ञानात्मक पडसादांची रेलचेलच आहे. ग्रे याने लॉकचे सिद्धान्त लॅटिन हेक्झामीटर

या वृत्तात पद्यबद्ध केलेले आहेत. लॉरेन्स स्टर्न हा लॉकचा अत्यंत उत्साही चाहता होता. सहजीवन व कालावधी या लॉकच्या संकल्पनांचा स्टर्नने आपल्या ट्रिस्ट्रॅम् शँडीमध्ये हास्योत्पादनासाठी वारंवार तसाच भरपूर उपयोग करून घेतला आहे.

श्रेष्ठ प्रतीच्या स्वच्छंदतावादी कवींमध्ये खुद्द कोलरिज हा अत्यंत महत्त्वाकांक्षी, काहीसा लब्धप्रतिष्ठित व तांत्रिकदृष्ट्या तत्त्वज्ञानी गणला जाण्याजोगा होता. त्याचा कांट व शेलिंग यांचा व्यासंग धारकाव्याचा असून त्या उभयतांचे दृष्टिकोण, नेहमीच चिकित्सकपणे नसले तरी, त्याने मांडलेले आहेत. खुद्द कोलरिजच्या कवितेवर पद्धतशीर तत्त्वज्ञानाचा ठसा जवळ जवळ उमटलेला दिसत नसला, तरी इंग्रजी काव्याच्या परंपरेत कित्येक जर्मन विचारधारांचा व एकंदर नव्य-प्लेटोवादी विचारसरणीचा प्रवेश वा पुनर्प्रवेश झाला, तो त्याच्या द्वाराच होय. वर्डस्वर्थच्या काव्यात कांटच्या खुणा आढळतात. हार्टले या मनोवैज्ञानिकाचा तो साक्षेपी अभ्यासक होता, असाही दावा करण्यात आलेला आहे. अठराव्या शतकातील फ्रेंच तत्त्वज्ञान व त्याचा इंग्लिश चेला गॉडविन् यांचा प्रारंभकाळी शेलीवर गाढ प्रभाव पडलेला होता. परंतु कालांतराने त्याने स्पिनोझा, बार्कले व प्लेटो यांचे विचार आत्मसात केले.

विज्ञान व धर्म यांमधील व्हिक्टोरियाकालीन वादविवादाचा टेनिसन् व ब्राउनिंग यांच्या काव्यात चांगलाच आविष्कार झालेला आहे. स्विन्बर्न् व हार्डी यांमध्ये तत्कालीन नैराश्ययुक्त नास्तिकतावाद प्रतिबिंबित झालेला आहे, तर हॉपकिन्सच्या काव्यात त्याच्या डन्स स्कोटसच्या अभ्यासाचा परिणाम दिसून येतो. जॉर्ज एलियट हिने फॉयरबाख व स्टाउस यांचा अनुवाद केलेला आहे. शॉने सॅम्युएल बटलर व नीत्शे यांचे वाचन केलेले होते. अलीकडचे बरेचसे लेखक फ्रॉइड वाचतात किंवा त्याच्याविषयी तरी वाचतात. जॉइसने फ्रॉइड व युंग यांचाच नव्हे, तर व्हिको व ज्योर्दानो ब्रुनो यांचा व शिवाय अर्थातच टॉमस अॅक्वायनसचाही अभ्यास केलेला होता. येटसने थिऑसफी, गूढवाद व बार्कलेचे तत्त्वज्ञान यांचे सखोल आलोडण केलेले होते.

इतर भाषांच्या साहित्यामध्ये या समस्यांचे अध्ययन यापेक्षाही भरपूर प्रमाणात झालेले असण्याची शक्यता आहे. डांतेच्या धर्मशास्त्राचे अगणित अन्वयार्थ लावण्यात आलेले आहेत. फ्रान्समध्ये इ. गिल्सन याने आपल्या मध्ययुगीन तत्त्वज्ञानाच्या अभ्यासाच्या बळावर राबले व पास्कल यांच्या ग्रंथांतील उताऱ्यांचे विवरण केले आहे.[८] पॉल हाझारने Crise de la conscience europèenne (युरोपीय सदसद्विवेकबुद्धीतील गभीर पेचप्रसंग) मध्ये १७ व्या शतकाच्या शेवटी अतिशय कौशल्यपूर्ण लेखन करून 'विचारजागृती'च्या कल्पनांचा प्रसार कसा होत गेला, तसेच त्यानंतरच्या आपल्या एका ग्रंथात युरोपभर ही जागृती कशी स्थिरपद पावली, त्याचा माग काढला आहे.[९] जर्मनीमध्ये शिलरच्या कांटवादाशी, गटेच्या प्लॉटिनस्शी व स्पिनोझाशी, क्लाइस्टच्या कांटशी, हेबलच्या हेगेल्शी असलेल्या

संबंधावर व तत्सम विषयांवर उदंड अभ्यासग्रंथ तयार झालेले आहेत. ज्या काळी जर्मनीत फिश्टे, शेलिंग व हेगेल् हयात असून कविमंडळात प्रत्यक्ष वावरत होते व जेव्हा होल्डरलिन्-सारख्या विशुद्ध भावकवीलासुद्धा ज्ञानमीमांसा व अतिभौतिकवाद यांतील समस्यांचे पद्धत-शीर चिंतन करणे अगत्याचे वाटत होते. अशा खास करून स्वच्छंदतावादी कालखंडात तत्त्वज्ञान व साहित्य यांमध्ये पुष्कळदा अत्यंत निकटचे सहकार्य आढळून येत होते. रशिया-मध्ये दोस्तोएव्हस्की व टॉलस्टॉय यांच्याविषयीचा विचार अनेकदा केवळ तत्त्वज्ञानी धर्म-चिंतक या नात्याने केला गेलेला आहे, तर पुश्किनमध्येही अव्याख्येय विचारधन शोधून काढण्यात आलेले आहे.[१०] प्रतीकवादी चळवळींच्या काळात आपआपल्या तत्त्वज्ञानात्मक भूमिकांच्या परिभाषेत साहित्याचा अन्वयार्थ लावणारा एक 'अतिप्राकृतिक समीक्षकां'चा पंथच उदयास आला. रोझानाव्ह मेरेझकोव्हस्की, शेस्ताव्ह, बेद्याएव्ह आणि व्याचेस्लाव इव्हानाव या सर्वांनी दोस्तोएव्हस्कीवर किंवा त्याच्या निमित्ताने लिहिले,[११] किंवा त्याच्या ग्रंथाचा उपयोग, कधी केवळ स्वतःच्या आवडत्या सिद्धान्तावर प्रवचन सुरू करण्यासाठी वचने म्हणून केला, तर कधी त्याला विशिष्ट तत्त्वज्ञानाच्या साच्यात बसावले; मात्र एक शोकात्म कादंबरीकार या नात्याने त्याचा विचार क्वचितच झालेला आहे.

परंतु अशा तऱ्हेच्या अध्ययनांच्या शेवटी, किंवा खरे तर प्रारंभीच असे काही प्रश्न उत्पन्न होण्याजोगे आहेत की, ज्यांची उत्तरे नेहमीच बिनतोडपणे दिली जातात, असे नाही. एखाद्या कविकृतीत नुसते तत्त्वज्ञानी विचारांचे प्रतिध्वनी आढळले, तरी त्यांतून त्या कवीचा विशेषतः शेक्सपियरसारख्या नाट्यात्म प्रकृतीच्या लेखकाचा दृष्टिकोण नेमक्या स्वरूपात कितपत स्पष्ट होईल ? कवींनी व अन्य साहित्यिकांनी तत्त्वज्ञानात्मक विचार कितपत स्पष्टपणे व पद्धतशीरपणे स्वीकारलेले होते ? बऱ्याच मागल्या शतकांतून होऊन गेलेल्या साहित्यिकां-जवळ स्वतःचे असे खास तत्त्वज्ञान होते वा त्याची त्यांना गरज होती किंवा स्वतःची खास व्यक्तिगत विचारप्रणाली बाळगण्यास उत्तेजन देणाऱ्या वा तशी आस्था बाळगणाऱ्या जन-समूहात ते राहात होते, असे मानणे म्हणजे अनेक बाबतींत कमालीचा कालविपर्यासाचा दोष पदरात घेणेच नव्हे काय ? साहित्याच्या इतिहासकारांकडून अगदी अलीकडच्या लेखकांच्या बाबतीतसुद्धा त्यांच्या तत्त्वज्ञानविषयक मतांची सुसंबद्धता, सुस्पष्टता व आवाका या गोष्टीं-वरच अवाच्या सवा भर दिला जात नाही काय ?

पराकोटीचे आत्मभान असणारे लेखक किंवा स्वतः चिंतनशील तत्त्वज्ञानी असून ज्यांनी 'तत्त्वज्ञानात्मक' म्हणता येईल अशी कविता रचलेली आहे, अशा मोजक्या कवींबद्दलच जरी आपण विचार करावयाचे म्हटले, तरी आपणास पुढीलप्रमाणे काही प्रश्न उपस्थित करावेच लागतील: अधिक तत्त्वज्ञानात्मक कविता अधिक चांगली ठरते काय ? कवितेची पारख तिने स्वीकारलेल्या तत्त्वज्ञानाच्या मूल्यावरून करावयाची, की त्या विशिष्ट तत्त्वज्ञानात तिने खरीखुरी गती कितीशी दाखवली आहे, त्यावरून करावयाची ? की कवितेने परंपरागत

तात्त्विक विचाराला कितपत वळण लावले, म्हणजे तिच्या एकूण तत्त्वज्ञानविषयक मौलिकते-वरून तिची परीक्षा करायची ? टी. एस्. एलियटला शेक्स्पियरपेक्षा डांते अधिक आवडला, कारण शेक्स्पियरपेक्षा डांतेचे तत्त्वज्ञान त्याला अधिक सखोल वाटले. डांतेने कसलाही बदल न करता पूर्वसिद्ध प्रणालीच स्वीकारलेली असल्याने त्याच्यामध्ये काव्य व तत्त्वज्ञान यांच्यात जेवढी फारकत झालेली आहे, तेवढी अन्य कुणात मुळीच आढळणार नाही, असेही मत हर्मान् ग्लॉकूनर नामक जर्मन तत्त्वज्ञान्याने प्रतिपादिले आहे.[१२] सॉक्रेटिसपूर्वकालीन ग्रीसमध्ये जेव्हा एम्पेडॉक्लीजसारखे विचारवंत कवी नांदत होते, किंवा पुनरुज्जीवनकालात जेव्हा फिचीनो वा ज्योर्दानो ब्रूनो यांच्याकडून काव्य आणि तत्त्वज्ञान, काव्यात्मक तत्त्वज्ञान आणि तत्त्वज्ञानात्मक काव्य या स्वरूपाची रचना होत होती व तदुत्तर काळात जर्मनीमध्ये जेव्हा गटे हा कवीइतकाच मौलिक तत्त्वज्ञानी म्हणून वावरत होता, अशा काळातच काव्य व तत्त्वज्ञान यांमध्ये खरेखुरे सहकार्य होताना दिसून येत होते.

परंतु अशा प्रकारचे तत्त्वज्ञानात्मक मानदंड हे साहित्यसमीक्षेच्या कसोट्या ठरतील काय ? पोपने आपल्या **एसे ऑन् मॅन्**मध्ये मूलस्रोतांच्या बाबतीत लक्षणीय मधुमक्षिकावृत्ती (eclecticism) दाखविली आहे व त्यात परिच्छेदापुरती तेवढी सुसंगती नि एकंदरीत साकल्याने पाहिल्यास सारा विस्कळितपणा आहे, यासाठी त्याच्या ग्रंथकृतीला अगदीच टाकाऊ ठरवायचे काय ? शेलीने जीवनाच्या विशिष्ट टप्प्यावर, गॉडविनच्या अनघड भौतिक-वादाकडून प्लेटोप्रणीत विश्वचैतन्यवादापर्यंत काही एक प्रकारची प्रगती केली, यासाठी कवी या नात्याने आपणास त्याला उच्चनीच ठरविता येईल काय ? आजच्या पिढीची धारणा अशी आहे की, शेलीची कविता संदिग्ध, कंठाळी व कंटाळवाणी आहे. आता योग्य रीतीने अन्वयार्थ लावल्यास त्याचे तत्त्वज्ञान तत्कालीन लोकांना अन्वर्थक वाटले असेल, असे दाखवून दिल्याने किंवा अमुक एक भाग तत्कालीन वैज्ञानिक वा व्याज वैज्ञानिक संकल्पनांशी संबंधित आहे व म्हणून तो निरर्थक नाही, असे निदर्शनास आणल्याने वरील आक्षेपाचे खंडण होईल काय ?[१३] प्रज्ञावंतांची अतिरेकी बुद्धिनिष्ठा, तत्त्वज्ञान व कला यांच्या प्रयोजनां-विषयीचा गोंधळ व साहित्यामधील विचारांच्या रिघावासंबंधीचा अपसमज यांवरच खरोखर या सर्व कसोट्या आधारलेल्या आहेत.

जर्मनीमध्ये विकसित झालेल्या काही अभ्यासपद्धतींमध्ये तत्त्वज्ञानात्मक भूमिकेतील अतिरेकी बौद्धिकतेविरुद्ध घेतल्या जाणाऱ्या आक्षेपांची दखल घेण्यात आलेली आहे. रुडॉल्फ उंगर याने (डिल्थीच्या कल्पनांचा उपयोग करून) बराच काळपर्यंत उपयोगात असलेल्या पण पद्धतशीरपणे पुरेपूर सत्कारणी न लागलेल्या या अभ्यासपद्धतीचे अत्यंत विशद असे समर्थन केलेले आहे.[१४] साहित्य म्हणजे प्रतिमासृष्टी व पद्य यांत रूपांतरित झालेले तात्त्विक ज्ञान नसले, तरी ते सर्वसामान्य जीवनविषयक दृष्टिकोणाचा आविष्कार करते, तसेच कवी हे प्रायः ज्या प्रश्नांची उत्तरे अव्यवस्थितपणे देत असतात, ते प्रश्नसुद्धा तत्त्वज्ञानातील आशयसूत्रेच

असतात; फरक इतकाच की, कवींची उत्तर देण्याची तऱ्हा भिन्न भिन्न युगांत आणि परिस्थितीत भिन्न भिन्न स्वरूपाची असते, असे त्याचे रास्त प्रतिपादन आहे. त्याने या 'समस्यां'चे काहीसे स्वैरपणे केलेले वर्गीकरण असे : दैवाची समस्या म्हणजे जिच्यामध्ये स्वातंत्र्य व अटळपणा आत्मा व प्रकृती यांमधील संबंध अभिप्रेत असतात; धार्मिक 'समस्या' म्हणजे जिच्यात ख्रिस्तविषयक विचारांबरोबर पाप व मुक्ती यांच्याविषयी दृष्टिकोणही अंतर्भूत असतो, निसर्गाची समस्या म्हणजे जिच्यामध्ये निसर्गविषयक भावनेसारख्या प्रश्नांबरोबर दिव्यकथा व यातुविद्या यांचे प्रश्नही अंतर्भूत होतात. उंगर ज्याला मानवी समस्या म्हणतो असाही समस्यांचा एक वेगळा गट आहे : तो गट मानवविषयक संकल्पनांच्या प्रश्नांशी निगडित असून त्यात मानवाचे मृत्यूशी असलेले नाते व त्याची प्रेमविषयक संकल्पना या गोष्टीही येतात; व शेवटी सामाजिक, कुटुंबविषयक व राष्ट्रविषयक समस्यांचा गट आहे. वरील पद्धतीत या विविध प्रश्नांच्या संदर्भातील लेखकांच्या दृष्टिकोणाचा अभ्यास करावयाचा असतो व काहीएक गृहीत व गर्भित असलेल्या विकासक्रमाच्या परिभाषेत या प्रश्नांच्या इतिहासाचा मागोवा घेणारे काही अभ्यासग्रंथही तयार झालेले आहेत. वॉल्टर रेम् याने जर्मन काव्यामधील मृत्यूच्या समस्येवर तर पॉल क्लुक्हॉन याने अठराव्या शतकातील व स्वच्छंदतावादी युगातील प्रेमाच्या संकल्पनेवर विस्तृत ग्रंथ लिहिले आहेत.[१५]

अन्य भाषांतही या धर्तीचे काम झालेले आहे. मारियो प्राझ् याचा **रोमँटिक ॲगनी** नावाचा ग्रंथ आहे. **स्वच्छंदतावादी साहित्यामधील वासनादेह, मृत्यू आणि सैतान** या इटॅलियन भाषेतील शीर्षकावरून कामवासना व मृत्यू ह्या समस्यांचे विवरण करणारा एक ग्रंथ असे त्याचे वर्णन करता येईल.[१६] सी. एस. ल्यूईस याच्या **ॲलेगरी ऑफ लव्ह** या ग्रंथात रूपककथात्मक प्रेम व विवाह यांच्याकडे पाहण्याच्या बदलत्या दृष्टिकोणाचेही पुष्कळ विवेचन आलेले आहे व थिओडोर स्पेन्सर याच्या **डेथ ॲन्ड एलिझाबेदन ट्रॅजेडी** या ग्रंथाच्या प्रास्ताविक भागात मध्ययुगीन मृत्युविषयक संकल्पना व प्रबोधनकालीन मृत्युविषयक संकल्पना यांमधील विरोध दिग्दर्शित केलेला आहे.[१७] एकच नमुना पाहा : मध्ययुगात सर्वांना मृत्यूच्या आकस्मिकतेचे भय वाटे; कारण त्या काळात मृत्यूमुळे मनाची तयारी आणि पापाचा झाडा देऊन पश्चात्ताप, या गोष्टींना अवकाश मिळत नाही असे वाटे; उलट मॉंटेन्पासून आकस्मिक मृत्यूच उत्तम, या विचाराचा सूत्रपात झालेला दिसतो. मृत्यू हेच जीविताचे अंतिम साध्य, या ख्रिस्ती दृष्टिकोणाला तो पारखा झाला होता. एच. एन्. फेअरचाइल्ड् याने धर्मभावनेच्या तीव्रतेनुसार लेखकांचे वर्गीकरण करून १८ व्या व १९व्या शतकांतील इंग्रजी काव्यामधील धार्मिक प्रवृत्तींचा मागोवा घेतलेला आहे.[१८] फ्रान्समध्ये आबे ब्रेमॉं याने **हिस्टरी ऑफ द रिलिजस सेंटिमेंट इन द सेव्हन्टीन्थ सेंचरी** या प्रचंड ग्रंथात साहित्यातलीच पुष्कळशी सामग्री आधारासाठी घेतली आहे व मॉंगलॉं व त्राहार यांनी भावातिवशतेचा पंथ, स्वच्छंदतावादी कालखंडापूर्वीची निसर्गविषयक कल्पना तसेच फ्रेंच क्रांतिकारकांकडून प्रकट झालेली

विलक्षण संवेदनाशीलता या विषयांवर अत्यंत उत्कृष्ट अभ्यासग्रंथ रचले आहेत.[१९]

उंगरने दिलेल्या यादीवरून नजर फिरविल्यास आपल्या ध्यानात येते की, तीत गणलेल्या काही समस्या तत्त्वज्ञानात्मक वा सैद्धान्तिक आहेत आणि सिडनीच्या शब्दांत सांगावयाचे तर, त्या समस्यांच्या बाबतीत कवी हा ' केवळ लोकप्रिय तत्त्वज्ञानी ' असतो; उलट त्याच्या यादीतील इतर समस्यांचा संबंध वैचारिक इतिहासापेक्षा संवेदनाशीलता व भावना यांच्या इतिहासाशीच अधिक पोचतो. कधी कधी सैद्धान्तिक गोष्टी शुद्ध भावनिक गोष्टींत गुंतून गेलेल्या असतात. माणसाच्या निसर्गविषयक दृष्टिकोणावर विश्वरचनाशास्त्रीय व धर्मशास्त्रीय कल्पनांचा प्रगाढ ठसा जसा उमटलेला असतो, तद्वतच तो सौंदर्यशास्त्रीय मतांचा व साहित्यक्षेत्रीय रूढींचाही असतो. एवढेच नव्हे, तर शारीरिक क्रियांच्या परिवर्तनामुळेही त्याची दृष्टी प्रभावित झालेली असण्याची शक्यता असते.[२०] निसर्गदेखाव्यांच्या भावानुभवांना प्रवासी, चित्रकार व उद्यान-रचनाकार यांच्याकडूनही आकार दिला जात असला, तरी मिल्टन् किंवा टॉमसन् यांच्यासारखे कवी किंवा शातोब्रिआँ व रस्किन् यांच्यासारखे लेखक त्या भावानुभवांमध्ये परिवर्तन घडवून आणीत असतात.

भाववृत्ती ही गोष्ट अशी आहे की, ती जशी तरल तशी स्थायीरूपही असते. त्यामुळे तिचा इतिहास सिद्ध करण्यात बऱ्याच अडचणी निर्माण होऊ शकतील. मानवी दृष्टिकोणात घडून येणाऱ्या परिवर्तनाबाबत जर्मनीत झालेला विचार नक्कीच अतिरेकी स्वरूपाचा आहे. त्यांनी भावनाविकासाचे रचलेले व्यूह इतके रेखीव आहेत की, तेवढ्यामुळेच पाहणाऱ्याला शंका यावी. तरीसुद्धा भाववृत्तीत परिवर्तन घडून येते याबाबत मात्र शंकेला जागा नाही. निदान भाववृत्तींच्या परिवर्तनाचे रूढ संकेत व फॅशन्स म्हणून काही असतातच. एकीकडे प्रेमभावनेसंबंधीचा ह्यूलोचा अठराव्या शतकातील थिल्लर दृष्टिकोण व दुसरीकडे स्त्रीविषयी एक गरीब बिचारी अबला, या स्वरूपाचा मादाम् मार्नेफ हिचा पुनर्राज्यारोहण-कालीन **सिस्टर ऑफ चॅरिटी** (दयाबुद्धीची पाठराखीण) असा नवा दृष्टिकोण, या दोहोंतील तफावतीवर बाल्झॅकने गमतीदार भाष्य केलेले आहे.[२१] अठराव्या शतकात वाचक-लेखकांच्या डोळ्यांतून वाहणारे अश्रूंचे लोट ही साहित्येतिहासातील सर्वसामान्य बाब होती. बुद्धिमंत व लब्धप्रतिष्ठित जर्मन कवी गेलर्ट याने ग्रँडिसन् व क्लेमंटाईन् यांच्या चिरवियोगा-मुळे इतके अश्रू ढाळले की, त्याचे हातरुमाल, त्याचे पुस्तक, त्याचे टेबल, एवढेच नव्हे तर त्याच्या पायाखालील भुईसुद्धा ओलीचिंब झाली व तशी त्याने आपल्या एका पत्रात बढाईही मारली आहे.[२२] तसेच मनाच्या हळवेपणाबद्दल प्रसिद्धी नसलेल्या डॉ. जॉन्सननेसुद्धा आपल्या समकालीनांपेक्षा, किंवा निदान समकालीन बुद्धिवादी वर्गातील लोकांपेक्षा अश्रुपात व भावनेचे उमाळे यांना अनिर्बंधपणे वाट करून दिलेली होती.[२३]

लेखकांच्या व्यक्तिगत अभ्यासासाठी त्या मानाने बुद्धिवादाकडे कमी कल असणारा उंगरचा दृष्टिकोण अधिक फायदेशीर आहे; कारण त्यातील भूमिकांच्या अथवा संकल्पनांच्या

मांडणीचा प्रयत्न तुलनेने कमी ठाशीव व कमी बहिर्मुख आहे व म्हणून त्यानुसार कलाकृतीचा आशय संदर्भातून तोडला जाऊन त्याला गद्यप्राय विधानाचे वा कोरड्या नियमसूत्राचे स्वरूप प्राप्त होण्याचा धोका कमी असतो.

या दृष्टिकोणांच्या अध्ययनातून काही जर्मन तत्त्वज्ञांनी असा अंदाज बांधला आहे की, काही थोड्या नमुन्यांनी घटित असणारे समग्र स्वरूपाचे ' विश्वदर्शन (Weltanschauung) पुढे मांडणे शक्य आहे. Weltanschauung ही जर्मन संज्ञा तत्त्वज्ञानात्मक विचार व भावनात्मक दृष्टिकोण या उभयतांना सामावून घेण्याइतक्या व्यापक अर्थाने योजली जाते. या दिशेने झालेला सुप्रसिद्ध उपक्रम डिल्थी याचा होय. प्रत्यक्ष साहित्येतिहासकार या नात्याने त्याने तत्त्वविचार व प्रत्यक्षानुभूती (Erlebnis) यांतील भेदावर सतत भर दिलेला आहे. वैचारिक इतिहासात तो वेगवेगळे प्रमुख तीन नमुने मानतो :[२४] (१) डेमॉक्रिटस व ल्यूक्रीशस यांच्यापासून सुरू झालेला व हॉब्ज्, फ्रेंच विश्वकोशकार मंडळी, आधुनिक भौतिकवादी आणि प्रत्यक्षार्थवादी लोक इतक्या साऱ्यांना सामावून घेणारा प्रत्यक्षार्थवाद (२) हेराक्लिटस, स्पिनोझा, लायबनिज, शेलिंग व हेगेल यांना अंतर्भूत करणारा वस्तुनिष्ठ विश्वचैतन्यवाद (३) प्लेटो, ख्रिस्ती अध्यात्ममीमांसक, कांट व फिश्टे यांचा अंतर्भाव करणारा द्वंद्वात्मक विश्वचैतन्यवाद किंवा 'मुक्तताप्रवर्तक' विश्वचैतन्यवाद. पहिला गट आत्मविषयक तत्त्वांचे स्पष्टीकरण भौतिक जगताच्या आधारे करतो, दुसरा गट वास्तवाकडे आंतरिक वास्तवाचा आविष्कार म्हणून पाहतो व अस्तित्व व मूल्यभाव यांमधील द्वंद्वाची दखल घेत नाही; तर तिसरा गट आत्मा हा प्रकृतीहून भिन्न मानतो. मग डिल्थीने विशिष्ट लेखकांचे संबंध या नमुन्यांशी जोडले आहेत : बाल्झ़ाक व स्तांदाल हे पहिल्या गटात, गटे दुसऱ्यात व शिलर तिसऱ्या गटात घातलेला आहे. हे वर्गीकरण केवळ जाणीवपूर्वक स्वीकारलेल्या निष्ठा आणि प्रकट निवेदने यांमधूनच निघू शकते, असे नसून ते पराकोटीच्या अबौद्धिक कलेतूनही निघू शकते, असे मानण्यात आले आहे. पुन्हा हे सर्व गट सर्वसामान्य मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोणांशी जोडण्यात आलेले आहेत. अशा रीतीने वास्तववादाची बुद्धिप्राधान्याशी, वस्तुनिष्ठ विश्वचैतन्यवादाची भावनाप्राधान्याशी तर द्वंद्वात्मक विश्वचैतन्यवादाची इच्छाशक्तीच्या प्राधान्याशी सांगड घालण्यात आलेली आहे.

हर्मान नोल याने चित्रकला व संगीत या क्षेत्रांतही अशा कोटी लागू पडतात, असे दाखविण्याचा प्रयत्न केलेला आहे.[२५] रेंब्राँ व रुबेन्स यांना वस्तुनिष्ठ विश्वचैतन्यवादी वा सर्वात्मक ईश्वरवादी (Pantheists) व व्हेलाथक्वेथ आणि हाल्स या चित्रकारांना वास्तववादी तर मायकेल अँजेलोला आत्मनिष्ठ विश्वचैतन्यवादी ठरविण्यात आले आहे. बेर्लिओस पहिल्या, शुबर्ट दुसऱ्या तर बिथोव्हेन् तिसऱ्या कोटीत घातलेला आहे. संगीत व चित्रकला या क्षेत्रांमधील हे मतप्रतिपादन महत्त्वाचे आहे, कारण त्यावरून उघड उघड बौद्धिक आशयाचा अभाव असलेल्या साहित्याबाबतही अशा नमुन्यांचे अस्तित्व पर्यायाने सुचविले जाते. मॉरिक,

सी. एफ. मायर व लिलेनक्रॉन् यांच्या लघू भावकवितांनाही हे भेद कसे लागू पडतात, हे दाखविण्याचा प्रयत्न उंगरने केलेला आहे.[२६] उंगर व नोल यांनी असेही दाखवून देण्याचा प्रयत्न केला आहे की, केवळ शैलीवरून किंवा निदान प्रत्यक्ष बौद्धिकतेचा अभाव असलेल्या कादंबरीतील प्रसंगांतून विश्वदर्शनाचा शोध घेणे शक्य आहे. या टप्प्यावर येताच प्रस्तुत सिद्धान्ताचे रूपान्तर मूलभूत स्वरूपाच्या कलात्मक शैलींच्या सिद्धान्तात होते. वोल्फिनच्या **प्रिन्सिपल्स ऑफ आर्ट हिस्टरी** (कलेतिहासाची मूलतत्त्वे) या ग्रंथातील विवेचनाशी व तत्सम कोटींशी हा सिद्धान्त जोडून देण्याचा वॉल्झेल याने प्रयत्न केलेला आहे.[२७]

अशा प्रकारचे आडाखे बांधण्याची हौस फार मोठ्या प्रमाणात आढळून येत असते. या सिद्धान्ताची तऱ्हतऱ्हेची रूपे जर्मनीत बसविण्यात आलेली आहेत व ती साहित्येतिहासालाही लागू करण्यात आली आहेत. उदा. एकोणिसाव्या शतकातील जर्मनीत व बहुतेक करून युरोपीय साहित्यात दुसऱ्या कोटीकडून (गटे व स्वच्छंदतावादी मंडळींच्या विश्वचैतन्यवादा-कडून) ज्यामध्ये संस्कारवादी नामरूपात्मक जगाची क्रमाक्रमाने जाणीव होत जाते, अशा पहिल्या कोटीच्या (वास्तववादाच्या) द्वारा, अभिव्यक्तिवादातून प्रस्तुतीकरण होणाऱ्या आत्म-निष्ठ द्वंद्वात्मक विश्वचैतन्यवादापर्यंत, म्हणजेच तिसऱ्या कोटीपर्यंत—अशी उत्क्रांतीची क्रम योजना वॉल्झेलने स्पष्टपणे पाहिलेली दिसते. वॉल्झेलची योजना अमुक अमुक अवस्थांतर घडून आलेले आहे, एवढेच मांडून थांबत नाही, तर हे अवस्थांतर परस्परसंबंधित व तर्कशुद्ध आहे, असेही सांगते. सर्वात्मक ईश्वरवाद हा विशिष्ट टप्प्यावर प्रकृतिवादात, प्रकृतिवाद संस्कार-वादात व अखेर संस्कारवादाची आत्मनिष्ठता नव्य-विश्वचैतन्यवादात विलीन होऊन जाते. ही योजना द्वंद्वात्मक व अंतिमतः हेगेलवादी आहे.

या सर्व आडाख्यांचा समंजसपणे विचार केल्यास या योजनांचा नेटकेपणाच संशयास्पद वाटू लागतो. पहिली शंका म्हणजे भेदांच्या तीन या संख्येलाच असे काय पावित्र्य चिकटलेले आहे ? उदा. खुद्द उंगरनेच वस्तुनिष्ठ विश्वचैतन्यवादाच्या दोन कोटींत भेद मानलेला आहे. गटे जिचे प्रतिनिधित्व करतो ती संवादी स्वरूपाची पहिली कोटी, बउमे, शेलिंग आणि हेगेल यांमध्ये दिसून येणारी द्वंद्वात्मक स्वरूपाची दुसरी कोटी. अशाच धर्तीचे आक्षेप 'प्रत्यक्ष्यार्थ-वादा'च्या कोटींवरही घेता येतील, कारण पुष्कळदा या कोटींमध्ये अनेकानेक परस्परविरोधी स्वरूपाच्या दृष्टिकोणांची एकत्र मोट बांधलेली असते. परंतु वर्गीकरणातील तपशिलापेक्षा अशा प्रकारच्या कार्यामागील संपूर्ण गृहीतकृत्यावरील आक्षेपच अधिक महत्त्वाचे ठरतात. या कोटींमुळे शेवटी यच्चयावत् साहित्याची वर्गवारी तीन, किंवा फार फार तर पाचसहा शीर्षकां-खाली ढोबळपणे केली जाते. कवींच्या व त्यांच्या कलाकृतींच्या व्यक्तित्वाकडे दुर्लक्ष होते किंवा त्यांचे महत्त्व उणावते. ब्लेक, वर्ड्स्वर्थ व शेली यांच्यासारख्या विभिन्न प्रकृतीच्या कवींचे 'वस्तु-निष्ठ विश्वचैतन्यवादी' या कोटीत वर्गीकरण केल्याने साहित्यिक दृष्ट्या काहीच साधत नाही. तेव्हा काव्येतिहासाला विश्वदर्शनाच्या कल्पनेला तीन वा अधिक कोटींत बसविण्यात फारसे तथ्य

दिसत नाही. अखेरीस अशा भूमिकेची परिणती मूलभूत स्वरूपाच्या अतिरेकी सापेक्षतावादात होते. या कोटींचे महत्त्व समान आहे व कोणती तरी एक कोटी आपल्या मनोवृत्तीचा भाग म्हणून म्हणा, किंवा मूलतः तर्कशून्य, बाहेरून लादलेली कोणतीतरी एक जगासंबंधीची धारणा म्हणून म्हणा, स्वीकारल्याबाचून कवीला गत्यंतर नसते, हे यामागचे गृहीतकृत्य असले पाहिजे. पर्यायाने ह्या अमुक अमुक कोटी आधीच ठरलेल्या असून प्रत्येक कवी त्यांतल्या, कोणत्या ना कोणत्या, एका कोटीचे उदाहरण आहे, हाच त्याचा इत्यर्थ ठरतो. अर्थातच केवळ व्यक्तीमध्येच नव्हे तर कालखंडात व इतिहासातही तत्त्वज्ञान व कला यांच्यात निकटचा व अनिवार्य संबंध असतो, असे गृहीतकृत्य मानणारा हा सारा सिद्धान्तच इतिहासाच्या सर्व-सामान्य तत्त्वज्ञानावर उभा आहे. यातून आपण Geistesgeschichte (भावविश्वेतिहास) या संकल्पनेमागील गृहीतकृत्यांच्या विवेचनाकडे वळतो.

Geistesgeschichte ही संज्ञा व्यापक अर्थाने बौद्धिकतेच्या इतिहासाऐवजी, म्हणजे लव्हजॉयप्रणीत विचारांच्या इतिहासाऐवजी पर्यायी संज्ञा म्हणून उपयोजिता येण्याजोगी आहे. इंग्रजी संज्ञेपेक्षा ती कमी बौद्धिक असल्याने अधिक सोयिस्कर आहे. Geist ही एक व्यापक संज्ञा असून तीमध्ये प्रामुख्याने भाववृत्तींच्या इतिहासात मोडणाऱ्या समस्यांचा समावेश होऊ शकेल. मात्र 'वस्तुनिष्ठ अस्मिते'च्या समग्र संकल्पनांच्या दृष्टीने कमी अपेक्षित असणाऱ्या सहचारी कल्पना Geist या संज्ञेत समाविष्ट आहेत. परंतु Geistesgeschichte ही संज्ञा जर्मनीमध्येही प्रायः काही एका अधिक विशेष अर्थाने उपयोजिली जाते : "प्रत्येक कालखंडाचा स्वतःचा विशिष्ट 'युगधर्म' असतो व तदनुसार तो प्रत्येक युगाच्या अगदी धर्मापासून तो वेशभूषेपर्यंत—सर्व गोष्टींचा समावेश असणाऱ्या विभिन्न कालिक अस्मितेची पुनर्रचना करीत असतो. वस्तूच्या मागे असणाऱ्या समग्रतेवर आमची दृष्टी असते व या कालिक अस्मितेच्या प्रकाशात आम्ही सर्व तथ्यांचे स्पष्टीकरण करीत असतो." [२८]

मानवाच्या यच्चयावत् सांस्कृतिक व इतर कृत्यांमागे घनिष्ठ सुसंबद्धता असते; कला व शास्त्रे यांमध्ये संपूर्णपणे समांतर प्रक्रिया घडत असतात, ही समजूत या भूमिकेमागे गृहीत धरलेली असते. या पद्धतीचे मूळ श्लेगेलबंधूंनी मांडलेल्या सूचनांइतके जुने आहे व स्पेंग्लर-सारखा अत्यंत नामवंत व तितकाच अतिउत्साही पुरस्कर्ता तिला लाभलेला आहे. परंतु साहित्येतिहासकाराचा पेशा पत्करलेल्या शैक्षणिक क्षेत्रातील विद्वानांनी मुख्यतः साहित्यातील साधनसामग्रीनिशी या पद्धतीचा उपयोग केलेला आढळून येतो. कॉर्फसारख्या (ज्याने १७५० ते १८३० या कालखंडातील जर्मन साहित्याचा इतिहास तार्किकतेकडून अतार्किकते-कडे व पुढे हेगेलवादी संश्लेषणापर्यंत द्वंद्वात्मक चळवळीच्या रूपाने मांडला आहे.) द्वंद्व-वाद्यांपासून तो सासार्झ, डयूश्चबीन, स्टेफान्स्की व मायझ्नर यांच्यासारख्यांच्या कल्पनारम्य शब्दच्छलप्रधान, व्याजगूढवादी शब्दबंबाळ निर्मितीपर्यंत या पद्धतीचा प्रत्यक्ष व्यवहार विभिन्न पातळीवरून घडून आलेला आहे. [२९] ही पद्धती प्राधान्याने साम्याधिष्ठित आहे :

विशिष्ट कालखंडातील साम्ये विसरून जेव्हा तीमध्ये भेदांवरच भर देण्याची प्रवृत्ती दिसते, तेवढ्यापुरती तिच्यामध्ये अकरणात्मक साम्यदृष्टी असते; तर जेव्हा भेद विसरून विशिष्ट कालखंडातील घटना व निर्मिती यांतील साम्यांवर भर दिला जातो, तेवढ्यापुरती तिच्यात करणात्मक साम्यदृष्टी असते. शिकारीसाठी खास मोकळे मैदान सहज मिळावे, तसे स्वच्छंदतावादी व बारोक कालखंड हे अशा धर्तीच्या बौद्धिक कसरतीला अनुकूल ठरलेले आहेत.

मायझ्नरचा Die geisteswissen schafftichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks (१९३४) हा ग्रंथ हे याचे नमुनेदार उदाहरण. त्यामध्ये तांत्रिक विद्येपासून तो उत्खननापर्यंत व पर्यटनापासून तो धर्मापर्यंत, यच्चयावत् मानवी कृतींना हे सूत्र अगदी कर्मठ काटेकोरपणे लावून परस्परविरोधी प्रवृत्तींच्या संघर्षाच्या स्वरूपात युगधर्म स्पष्ट करण्यात आलेला आहे. विस्तारण व केंद्रीकरण, पिंड व ब्रह्मांड, पाप व मोक्ष, श्रद्धा व तर्क, एकशाही व लोकशाही, ‘ रचनारहितता ’ व ‘ रचनायुक्तता ’ अशा कोटींमध्ये साधनसामग्रीचा क्रम अगदी नेटकेपणे लावण्यात आलेला आहे. अशा प्रकारच्या वैश्विक साम्यशोधनातून बारोकयुगातील सर्व तऱ्हेच्या अभिव्यक्तींत संघर्ष, आंतर्विरोध व ताण यांचे दर्शन घडते, अशा अगदी दिग्विजयी निष्कर्षापर्यंत मायझ्नर येऊन ठेपतो. परंतु अशाच धर्तीचे विरोधी प्रवृत्तींचे व्यूह अन्य कोणत्याही कालखंडातून निघतील की नाही, हा उघड दिसणारा पण मूलभूत स्वरूपाचा प्रश्न, मायझ्नरने कधीही उपस्थित केलेला नाही. आपल्या सहकाऱ्यांप्रमाणेच अफाट वाचनातून त्याने स्वतः जी अवतरणे उद्धृत केली आहेत, त्यांच्याच आधाराने सतराव्या शतकाच्या बाबतीत सर्वस्वी वेगळा व्यूह बसविणे शक्य नाही काय, हा प्रश्नही त्याने उपस्थित केलेला नाही.

तद्वतच कॉर्फच्या विस्तृत ग्रंथरचनेमधून ‘ बुद्धिप्रामाण्यवाद ’ हा भाव, अतार्किकतावाद हा अ–भाव व ‘ स्वच्छंदतावाद ’ हा समुद्भाव, या पद्धतीने यच्चयावत् गोष्टी बसविलेल्या आहेत. कॉर्फच्या विवेचनात ‘ बुद्धिप्रामाण्यवाद ’ हा लगेच ‘ अभिजाततावाद ’ म्हणून प्रकट होतो. अतार्किकतावाद हा जर्मन साहित्यातील ‘ वादळ आणि तणाव ’ (storm and stress) पंथाचा स्वैर घाट घेऊन येतो, तर जर्मन स्वच्छंदतावाद संश्लेषणासाठी सक्तीने वेठीस धरला जातो. अशा विरोधी तत्त्वांच्या जोडगोळ्यांवर आधारलेले कित्येक ग्रंथ जर्मन भाषेत तयार झालेले आहेत. उदा. तुलनेने बराच समंजस असा कॅसिररचा Freiheit und form (स्वातंत्र्य आणि बंदीश), तसाच सिसार्झचा गुंतागुंतीचा ग्रंथ Erfahrung und Idee.[३२] मतप्रणालींचे हे नमुने काही जर्मन ग्रंथकारांकडून परस्परांशी दृढ संबंधित तरी मानले जातात, किंवा वांशिक नमुने म्हणून त्यांना सरळ सरळ झटकून तरी टाकण्यात येते. जर्मन किंवा निदान ट्यूटॉनिक माणूस हा भावनाप्रधान, तर लॅटिन माणूस तार्किक समजण्यात येतो. नाहीतर हे नमुने अद्‌भुत विरुद्ध तर्कशुद्ध, या नेहमीच्या विरोधी तत्त्वांसारखे मूलतः मनोवैज्ञानिक असतात व शेवटी मतप्रणालीच्या या कोटी शैलीगत संकल्पनांत परस्पर परिवर्तन

पावणाऱ्या बनत असतात, असे सांगण्यात येते. त्या अभिजाततावाद आणि स्वच्छंदतावाद, बारोक् आणि गॉथिक यांत विलीन होतात व मग त्यांतून मानवजातिविज्ञान, मनोविज्ञान, मतप्रणाली व कलेतिहास यांची व्यामिश्र खिचडी आणि गोंधळ असणाऱ्या उदंड साहित्याची पैदास होत आलेली आहे.

परंतु एखादा काल, एखादा वंश आणि एखादी कलाकृती यांत संपूर्ण एकात्मता असते, हे सर्व गृहीतकृत्यच मुळी गंभीर आक्षेपाला पात्र ठरणारे आहे. ललितकलांतील समांतर गोष्टींचा स्वीकार अरतेपरते करूनच शक्य होणारा आहे. तत्त्वज्ञान व काव्य यांमधील समांतर स्थळे तर अधिकच आक्षेपार्ह ठरतात. इंग्लिश व स्कॉटिश तत्त्वज्ञान हे जेव्हा व्यावहारिक शहाणपणाच्या व उपयुक्ततावादाच्या तत्त्वज्ञानाने भारले गेलेले होते, त्या काळातच इंग्रजी स्वच्छंदतावादी कविता बहरली, एवढे एकच उदाहरण आपण ध्यानात घेतले, तरी पुरे होईल. ज्या कालखंडात तत्त्वज्ञान व साहित्य यांचा निकटचा संपर्क आहे, असे वाटते, अशा कालखंडातही, 'Geistesgeschichte' (भावविश्वेतिहास) या जर्मन संकल्पनेत जितक्या नि:शंकपणे एकात्मता असल्याचे गृहीत धरले जाते, त्यापेक्षा प्रत्यक्षात ती खात्रीने खूपच कमी असते. फिश्टे किंवा शेलिंग यांच्यासारख्या व्यवसायाने तत्त्वज्ञानी असणाऱ्या मंडळींना किंवा ज्यांची कलानिर्मिती केंद्रवर्ती महत्त्वाची तरी मानण्याजोगी नाही, किंवा कलादृष्ट्या अयशस्वी तरी ठरलेली आहे, अशा फ्रैडरिक श्लेगेल आणि नोव्हालिस यांच्यासारख्या सीमारेषेवर पडणाऱ्या लेखकांनी विकसित केलेल्या तत्त्वज्ञानाच्या प्रकाशात बहुतकरून जर्मन स्वच्छंदतावादी आंदोलनाचे अध्ययन केले जात असते. जर्मन स्वच्छंदतावादी आंदोलनातले सर्वश्रेष्ठ कवी, नाटककार आणि कादंबरीकार यांचे समकालीन तत्त्वज्ञान्यांशी असलेले नाते क्षीण स्वरूपाचे तरी होते, (—इ. टि. ए. हॉफमॅन् व पारंपरिक कॅथलिकपंथीय ऐशेनडॉर्फ यांच्या बाबतीत जसे दिसून येते—) किंवा त्यांनी असा एक तत्त्वज्ञानात्मक दृष्टिकोण उत्क्रांत केलेला होता की, त्याचा स्वच्छंदतावादी तत्त्वज्ञानाशी उभा दावा होता. उदाहरणार्थ, आपण कांटच्या दबावाखाली चुरडले जातो आहोत, अशी भावना बाळगणाऱ्या फिश्टे व क्लैस्ट यांच्यावर ज्यॉं पॉल रिश्टर याने हल्ला चढविला होता. नोव्हालिस व फ्रैडरिक श्लेगेल यांच्या सैद्धान्तिक विवेचनातले सुटे सुटे तुकडे घेऊन त्यांच्या आधारेच जर्मन स्वच्छंदतावादी आंदोलनाच्या काळातही तत्त्वज्ञान व साहित्य या उभयतांमध्ये निकटची एकात्मता होती, असा युक्तिवाद करता येणे शक्य आहे. फ्रैडरिक श्लेगेल व नोव्हालिस हे तर सांगूनसवरून फिश्टेचे शिष्यच होते. शिवाय त्या दोघांच्या काळी फिश्टेची अनुमाने प्राय: अप्रसिद्ध स्वरूपातच होती; तेव्हा साहित्यकृतीच्या प्रत्यक्ष निर्मितीशी त्यांचा संबंध जोडता आला, तरी तो क्षीण स्वरूपाचाच होय.

तत्त्वज्ञान व साहित्य यांमधील घनिष्ठ एकात्मता पुष्कळदा फसवी असते व तिच्या बाजूने मांडल्या गेलेल्या युक्तिवादांना वाजवीहून फाजील महत्त्व दिले जात असते. कारण हे

युक्तिवाद लेखकाची साहित्यविषयक मतप्रणाली, त्याचे लेखनहेतू तसेच विद्यमान सौंदर्यात्मक रचनांची अनिवार्य उसनवारी यांवर आधारलेले असतात व म्हणून कलावंताच्या प्रत्यक्ष व्यवहाराशी त्यांचा केवळ दूरचाच संबंध असतो. साहित्य व तत्त्वज्ञान यांमधील एकात्मतेविषयी जरी आपण साशंक राहिलो, तरी या उभयतांमध्ये जे समान संबंध अस्तित्वात असतात व अगदी समकालीन सामाजिक पार्श्वभूमीतून समान परिणाम घडून येत असल्याने या दोहोंत ज्या विशिष्ट समांतर गोष्टींचे दृढीकरण असण्याची शक्यता असते व म्हणून साहित्य व तत्त्वज्ञान या उभयक्षेत्रांवर जे समान प्रभाव घडून आलेले असतात, ते अर्थातच नाकारता येत नाहीत. परंतु यांपैकी समान सामाजिक पार्श्वभूमी हे गृहीतकृत्यही फसवेच असते. तत्त्वज्ञानाचा विकास पुष्कळ वेळा अशा खास वर्गाकडून घडून आलेला असतो की, जो सामाजिक लागेबांधे व मूळ आणि कूळ या दृष्टीने कविवर्गापासून अगदी भिन्न असतो. साहित्यापेक्षा तत्त्वज्ञान हे धर्मपीठ व ज्ञानपीठ यांच्याशी अधिक एकरूप झालेले मानण्यात येते. अन्य मानवी क्रियांप्रमाणे तत्त्वज्ञानालाही स्वतःचा असा खास इतिहास आहे, स्वतःची अशी द्वंद्वात्मक पद्धती आहे. भावविश्वेतिहासाचे (Geistesgeschichte) समर्थक गृहीत धरतात, त्याप्रमाणे तत्त्वज्ञानातले पक्षभेद व आंदोलने ही साहित्यिक आंदोलनाशी घनिष्ठपणे संबंधित नसतात, असे आम्हाला वाटते.

साहित्यिक परिवर्तनाचे स्पष्टीकरण ' युगधर्मा 'च्या परिभाषेत देणे हे नक्कीच दोषास्पद ठरते. कारण तसे केल्याने जो युगधर्म, फार फार तर, कठीण व धूसर प्रश्नांचा निर्देशक ठरावयाचा, तोच मुळी साकल्याची वा सर्वंकष कैवल्याची दिव्यकथा होऊन बसतो. जर्मन भावविश्वेतिहासाच्या (Geistesgeschichte) या संकल्पनेद्वारा प्रायः काही साधत असेल, तर एवढेच की, एका विशिष्ट मालिकेतील (कला किंवा तत्त्वज्ञान यांपैकी एका क्षेत्रातील) निकष दुसऱ्या मालिकेत स्थानांतरित करून ते एकंदर सांस्कृतिक क्रियांना लागू करून दाखवणे व युगधर्माचे स्वरूप निश्चित करून त्याच्या चौकटीत अभिजाततावाद आणि स्वच्छंदतावाद किंवा बुद्धिप्रामाण्यवाद आणि अतार्किकतावाद यांसारख्या मोघम विरोधी मतप्रणालींच्या परिभाषेत व्यक्तिगत कलाकृतीचे स्वरूप ठरविणे. पाश्चात्त्य संस्कृतीचा प्रवाह अविच्छिन्न आहे, या संकल्पनेच्या दृष्टीनेही या ' युगधर्मा 'च्या संकल्पनेतून पुष्कळदा विघातक परिणाम घडून येतात : कालखंडा-कालखंडांत अगदी काटेकोर वेगळेपणा व खंडितपणा असतो, असे समजले जाते. क्रांत्या म्हणून ज्या समजल्या जातात, त्यांबाबत आमूलाग्र परिवर्तनाची कल्पना केली जाते. ती इतकी की, परिणामी भावविश्वाचा इतिहासकार (Geisteswissenschafler) ऐतिहासिक सापेक्षतावादाच्या निष्कर्षावर येऊन ठेपतो (एक कालखंड दुसऱ्याइतकाच भलाबुरा ठरतो.), किंबहुना मानवी स्वभाव, संस्कृती आणि कला यांच्या मुळाशी असलेली समान तत्त्वेही दुर्लक्षित होऊन व्यक्तित्व आणि मौलिकता यांविषयी भ्रांत संकल्पना अस्तित्वात येतात. स्पेंग्लरमध्ये मर्यादित सांस्कृतिक चक्रनेमिक्रमां-

तून नियतिकृत अपरिहार्यतेच्या तत्त्वावर आपण येऊन ठेपतो : गूढ स्वरूपाचा समांतरितपणा असूनही आत्मबंदिस्ततेत गुरफटून जातो. मग प्राचीन कालाचा प्रवाह मध्ययुगापर्यंत चालू राहात नाही. पश्चिमी साहित्यविश्वाच्या उत्क्रांतीचे सातत्य एक तर संपूर्णपणे नाकारले जाते अथवा त्याचे विस्मरण तरी होते.

अशा प्रकारच्या पत्त्यांच्या हवेल्यांसारख्या विलक्षण सिद्धान्तांमुळे मनुष्यजातीच्या सर्वसामान्य इतिहासाच्या खऱ्याखुऱ्या समस्या किंवा पश्चिमी संस्कृतीच्या सर्वसामान्य इतिहासाच्या समस्या अर्थातच धूसर होता कामा नयेत. प्रचलित भावविश्वेतिहासाच्या (Geistesgeschichte) संकल्पनेत समान व विरोधी तत्त्वांवर फाजील भर दिला जातो. शैली व विचारप्रणाली (Denkformen) यांतील चढउतार आलटूनपालटून घडत असतात, ही अचिकित्सक समजूत तीत गृहीत धरलेली असते व यच्चयावत् मानवी क्रियाकलापात संपूर्ण एकात्मता असते, असा तिचा विश्वास असतो. त्यामुळे तिच्याद्वारा होणारे उलगडे अर्धकच्चे व पुष्कळदा अप्रगल्भ स्वरूपाचेच असतात, याविषयी आपली खात्री पटते.

इतिहासाचे तत्त्वज्ञान वा अंतिम स्वरूपाची सांस्कृतिक एकात्मता यांसारख्या विशाल पल्ल्याच्या समस्यांवर अनुमाने लढविण्यापेक्षा, अद्याप ज्या प्रश्नाचा उलगडा झालेला नाही, किंवा ज्याची पुरेशी चर्चाही झालेली नाही, अशा प्रत्यक्ष प्रश्नाकडे साहित्याभ्यासकाने आपले लक्ष वळवावे : जोपर्यंत हे विचार केवळ कच्च्या मालासारखे किंवा केवळ माहितीवजा असतात, तोवर उघडच ते साहित्यकृतीतील विचारांचे प्रश्न बनलेले नसतात. जेव्हा आणि जर का हे विचार कलाकृतीच्या ताण्याबाण्यात प्रत्यक्षतः गुंफण होऊन आलेले असतील, ते तिचे ‘ घटकावयव ’ झालेले असतील, म्हणजेच थोडक्यात ते जर का नेहमीच्या संकल्पनेनुसार निव्वळ विचार न राहता प्रतीके, फार काय, दिव्यकथा बनलेले असतील, तेव्हा आणि तरच खरोखर असा प्रश्न उद्भवेल. बोधपर काव्याचा असा मोठा प्रांत आहे की, जो विचारपर विधानांनी व्यापलेला असतो. तेथे फक्त वृत्तबद्धतेचा किंवा रूपक वा रूपककथा (Allegory) यांसारख्या अलंकरणाचा काही एक साज त्यांना चढविलेला असतो. सामाजिक, नैतिक व तत्त्वज्ञानात्मक ‘ समस्यां ’ची चर्चा असणाऱ्या जॉर्ज सँड वा जॉर्ज एलियट यांच्यासारख्यांच्या कादंबऱ्यांप्रमाणे तात्त्विक कादंबरी असाही एक प्रकार संभवतो. याहून उच्चतर पातळीवरची एकात्मता साधलेली व समग्र क्रियेलाच दिव्यकथेचे रूप प्राप्त झालेली मेल्‌विलच्या **मॉबी डिक्** सारखी कादंबरी किंवा निदान तत्त्वज्ञानात्मक एकमेव रूपक खेळविण्याच्या हेतूने लिहिलेले ब्रिजिस्‌च्या **टेस्टॅमेंट ऑफ ब्यूटी**सारखे काव्यही आढळते, आणि दोस्तोए‌व्हस्की तर प्रत्यक्ष पात्रप्रसंगांच्या परिभाषेत विचारांचे नाट्यच आपल्या कादंबरीत उभे करतो. **ब्रदर्स कारामाझोव्ह**मधील चौघे बंधू म्हणजे चार प्रतीकेच आहेत. ते व्यक्तिगत जीवन नाट्याबरोबरच विचारप्रणालींतील संघर्षाचेही प्रतिनिधी बनलेले आहेत. प्रमुख पात्रांचे व्यक्तिगत पर्यवसान तेथे विचारप्रणालींच्या परिणतीशी एकात्मता पावलेले आहे.

परंतु गटेचे फाऊस्ट किंवा दोस्तोएव्हस्कीची ब्रदर्स यांसारखी काव्ये वा कादंबऱ्या तत्त्वज्ञानात्मक अर्थगर्भतेच्या बळावर कलाकृती म्हणून उच्चतर ठरतात काय? मनोवैज्ञानिक सत्य वा सामाजिक सत्य यांना स्वतःचे असे स्वतंत्र कलामूल्य नाही, असे ज्याप्रमाणे आपण मागे प्रतिपादन केले, तद्वतच, तसे पाहिल्यास, 'तत्त्वज्ञानात्मक सत्या'लासुद्धा स्वयमेव असे खास मूल्य नाही, असा निष्कर्ष काढणे अगत्याचे नाही काय? संदर्भोचिततेने आलेले तत्त्वज्ञान वा मतप्रणालीनिष्ठ आशय यांच्यामुळे कलामूल्य उंचावल्यासारखे वाटते, याचे कारण व्यामिश्रता व संश्लिष्टता यांसारख्या स्वतंत्रपणे महत्त्वाच्या असणाऱ्या कलामूल्यांना त्यांच्या योगे बळकटी येत असते, हेच होय. सैद्धान्तिक आंतर्दृष्टीमुळे कलावंताच्या संवेदनाशक्तीची सखोलता व त्याच्या दृष्टीचा पल्ला विस्तारू शकेल; पण असे घडेलच, याची काही शाश्वती नाही. उलट विचारप्रणाली धडपणे आत्मसात् झाली नसल्यास तिच्या अतिरेकामुळे कलावंताची गती खंडितही होईल. डिव्हाइन् कॉमिडी ही काव्यात्म परिच्छेदांबरोबर आलटून-पालटून येणाऱ्या लयबद्ध धर्मशास्त्रीय व व्याजवैज्ञानिक उताऱ्यांनी भरलेली आहे, अशी क्रोचेने तक्रार केलेली आहे.[३१] फाऊस्टचा उत्तरार्ध जादा बौद्धिकतेमुळे डागाळलेला असून तो सतत बटबटीत रूपककथेच्या अंगाकडे झुकत असतो, यात शंका नाही. कलात्मक यश व वैचारिक जडत्व यांतील विसंवाद आपणास दोस्तोएव्हस्कीमध्ये वारंवार जाणवतो. दोस्तोएव्हस्कीच्या मताचा प्रवक्ता जोसिमा याचे स्वभावचित्रण इव्हान कारमाझोव्हपेक्षा कमी प्रत्ययकारी वाटते. टॉमस मॅनची मॅजिक माऊंटन ही कादंबरी अशाच तऱ्हेचे पण काहीशा खालच्या पातळीवरील विसंगतीचे उदाहरण आहे. या कादंबरीच्या उत्तरार्धातील कृतक तत्त्वचिंतनात्मक भागापेक्षा पूर्वार्धातील सॅनिटोरियमच्या विश्वाला जिवंत आवाहकपणा लाभलेला असल्याने ते कलात्मकतेच्या दृष्टीने उजवे ठरले आहे. साहित्याच्या इतिहासात, अपवादभूत का असेनात, पण विचार मूर्तिमंत साकार झाल्याची उदाहरणे कधीकधी अवश्य आढळतात, तेथे पात्रे व प्रसंग निव्वळ प्रतिनिधीभूत असत नाहीत, तर विचारांच्या प्रत्यक्ष मूर्ती म्हणून साकार झालेले असतात. अशा वेळी तत्त्वज्ञान व कला यांमध्ये काहीएक एकात्मता घडून आल्यासारखे वाटते. तेथे प्रतिमा हीच संकल्पना व संकल्पना हीच प्रतिमा बनलेली असते. परंतु तत्त्वज्ञानाकडे कल असणारे कित्येक समीक्षक समजतात, तशी ती कलेची परमोच्च शिखरे असतात काय? फाऊस्टच्या उत्तरार्धाची चर्चा करीत असताना "जेव्हा काव्य अशा पद्धतीचे म्हणजे स्वतःहून उच्चतर ठरते, तेव्हा ते काव्याची पदवीच गमावून बसते. तसे पाहिल्यास त्याची गणना निकृष्ट काव्यात म्हणजे कवित्वाची उणीव असलेल्या काव्यात व्हायला हवी."[३२] असे जे क्रोचेने म्हटले आहे, ते बरोबर वाटते. तत्त्वज्ञानात्मक काव्य, मग ते कितीही एकात्म असो, काव्याचा एक प्रकारच ठरते. किंबहुना काव्य हे साक्षात्कारी, मूलतः गूढवादी आहे, अशा प्रकारचा काव्यसिद्धान्त स्वीकारल्यावाचून अशा काव्याचे साहित्यातील स्थान अपरिहार्यपणे केंद्रवर्ती मानता येणार नाही. काव्य हे पर्यायी तत्त्वज्ञान

नव्हे. त्याला स्वतःचे समर्थन व प्रयोजन आहे. विचारात्मक काव्य हेही काव्याच्या अन्य प्रकारांसारखेच होय. त्याचे परीक्षण समवायी सामग्रीवरून न करता, त्यात एकात्मता व कलात्मक उत्कटता किती प्रमाणात साधता आली आहे, त्यावरूनच करावयाचे असते.

■

अकरा /

साहित्य आणि इतर ललित कला

साहित्याचे अन्य ललितकलांशी व संगीताशी असलेले संबंध कमालीचे विविध व व्यामिश्र स्वरूपाचे असतात. कधी कधी काव्य हे चित्रकला किंवा संगीत यांपासून प्रेरणा घेताना आढळून येते. प्राकृतिक वस्तू व व्यक्ती यांच्याबरोबरच अन्य कलाक्षेत्रांतील कृती यासुद्धा काव्याची आशयसूत्रे (themes) बनू शकतात. कवींनी शिल्प व चित्र यांतीलच नव्हे, तर संगीत या कलाक्षेत्रातील कृतींची वर्णने केलेली आहेत; पण त्यांमधून कसलीच सैद्धान्तिक समस्या उपस्थित होताना दिसत नाही. पडद्यावरील नक्षीकाम तसेच ऐतिहासिक देखाव्यांची चित्रे पाहून त्यांची वर्णने स्पेन्सरने साहित्यात केलेली आढळतात व क्लॉड लोराँ आणि साल्व्हाटोर रोझा यांच्या चित्रांनी अठराव्या शतकातील निसर्गकवितेवर प्रभाव गाजविलेला आहे, तसेच कीट्स्‌ने आपल्या ' ओड ऑन् ए ग्रीसियन अर्न् ' या कवितेतील सूक्ष्म तपशील क्लॉड लॉराँच्या एका चित्रावरून घेतलेले आहेत, हे सुचविले गेलेले आहे.[१] स्टीफन् ए. लाराबी याने इंग्रजी काव्यात आढळून येणाऱ्या ग्रीक शिल्पकलेतील सर्व श्रुत-योजनांची व हाताळणीच्या तंत्रांची छाननी केलेली आहे. [२] मलार्मेने आपल्या ' लाप्रेमिदी दं फोन ' (L'Apre'smidi d'un faune) साठी लंडनच्या नॅशनल गॅलरीतील बुशेर याच्या एका चित्रावरून स्फूर्ती घेतली होती, असे आल्बेर तीबो याने दाखवून दिले आहे. [३] कवींनी, विशेषतः एकोणिसाव्या शतकातील ह्युगो, गोतिये, पार्नासियन कवी व टीक या कवींनी विशिष्ट चित्रांवर कविता रचिलेल्या आहेत. चित्रकलेकडे पाहण्याचे कवींचे स्वतःचे काही खास सिद्धान्त होते व चित्रकारांबाबतही त्यांची काही आवडनिवड होती. अर्थात या गोष्टींचा अभ्यास करणे शक्य असून त्यांचा संबंध कवींच्या साहित्यविषयक व साहित्याभिरुचिविषयक सिद्धान्तांशी कमीअधिक प्रमाणात जोडता येणेही शक्य आहे. अलीकडच्या दशकांत अंशतः

काही कार्य झालेले असले तरी अधिक संशोधनाला खूपच मोठे क्षेत्र उपलब्ध आहे.[४]

उलटपक्षी साहित्य हेसुद्धा चित्राचा वा गीताचा विषय होऊ शकते, हे तर उघडच आहे. भावकविता व नाटक यांचे संगीताशी जसे सहकार्य आढळते, तसाच साहित्याचा खास करून गायन व गायनाचे सादर होणारे कार्यक्रम यांशी सहयोग आढळतो. मध्ययुगीन भक्तिगीते व एलिझाबेथकालीन भावकविता यांत सांगीतिक पार्श्वभूमीवर विशेष भर द्यावा लागतो व त्याचे अभ्यासग्रंथ वाढत्या संख्येने पुढे येत आहेत.[५] कलेच्या इतिहासात कलाकृतींच्या संकल्पनात्मक व प्रतीकात्मक अर्थांचा ('प्रतिमाशास्त्र' = Iconology) व पुष्कळदा त्यांच्या साहित्यिक संबंधांचा नि स्फूर्तिस्थानांचा वेध घेणारा एक विद्वानांचा मोठा गट (अर्विन, पानोहफ्स्की, फ्रिल्स, साक्सल आणि इतर) पुढे आलेला आहे.[६]

मूलस्रोत आणि प्रभाव, प्रेरणा व सहयोग या उघडउघड दिसणाऱ्या प्रश्नांच्या पलीकडे असणारी एक अधिक महत्त्वाची समस्या येथे उद्भवते : साहित्याने कधीकधी चित्रकलेचा परिणाम साधण्याचा प्रयत्न केलेला आढळतो (उदा. शब्दचित्र) किंवा त्याने संगीताचा परिणाम साधण्याचा प्रयत्न केलेला असतो. (उदा. त्याला लाभणारे गानरूप). कधी कधी काव्याला शिल्पकलात्मक बनावेसे वाटलेले आहे. लेसिंगने **लेउकूनमध्ये** किंवा अर्विन बॅबिटने **न्यू लेउकून्**मध्ये साहित्यप्रकारांतील या भेसळीचा जसा निषेध केलेला आहे, तसा निषेध एखादा समीक्षक करूही शकेल. पण कलांनी परस्परांच्या क्षेत्रांतील परिणामकारकता उसनी घेण्याचे प्रयत्न केलेले असून त्यांत त्यांना लक्षणीय यशही लाभलेले आहे, हे कोणीच नाकारू शकणार नाही. कविता ही शिल्प, चित्र, संगीत या कलांमध्ये अक्षरशः अगदी तंतोतंत रूपांतरित होऊ शकते, हे मात्र कोणासही मान्य होणार नाही. 'शिल्पकलात्मक' ही संज्ञा कवितेला, अगदी लँडॉर, गोतिये किंवा हेरेदिया यांच्याही कवितेला लावली जाते. परंतु ही संज्ञा म्हणजे एक मोघम स्वरूपाचे रूपक आहे. त्याचा अर्थ इतकाच की, संगमरवरी शुभ्रतेतून किंवा प्लास्टरच्या साच्यातून प्रतीत होणारी शीतलता, स्थिरता, शांती, कडांचा धारदारपणा व विशदता यांसारखे ग्रीक शिल्पकलेचे संस्कार, कोणत्या ना कोणत्या प्रकारे, काव्याकडूनही होऊ शकतात. परंतु कवितेद्वारा मिळणाऱ्या शीतलतेची किंवा कल्पनेच्या पातळीवर पुनर्रचित झालेल्या शुभ्रतेची अनुभूती ही संगमरवराच्या स्पर्शाबरोबर जाणवणाऱ्या घनदाट अनुभूतीपेक्षा काहीतरी बरीच वेगळी असते; तसेच कवितेत जाणवणारी स्थिरता व शिल्पातील स्थिरता या गोष्टींत महदंतर आहे. कॉलिन्सच्या 'ओड टु इव्हिनिंग'ला 'शिल्पित काव्य' म्हणून संबोधिले जाते, तेव्हा त्यात त्या कवितेचे शिल्पकलेशी खरे नाते अनुस्यूत असते, असे मुळीच म्हणता यायचे नाही.[७] यामधून जी विश्लेषणयोग्य अशी वस्तुनिष्ठ तथ्ये हाती लागू शकतात, ती एवढीच की, मंदगतीची धीरगंभीर वृत्तयोजना आणि एकेका शब्दाकडे लक्ष देण्यास भाग पाडणारी विलक्षण चित्तवेधकता तसेच वाचन करीत असता मंदगती राखण्यास लावणारी शब्दकळा.

परंतु ' चित्र उभे करते ती कविता '[८] या होरेसप्रणीत सूत्रातील तथ्य आपण फारसे नाकारू शकणार नाही. त्यामुळे काव्यवाचनाच्या दृश्यात्मक अंगावर वाजवीहून अधिक भर दिला जात असला, तरी वाचकांसमोर हुबेहूब दृश्ये साकार करणारे कवी तसेच कालखंडसुद्धा खचितच होऊन गेलेले आहेत. अरिओस्टोच्या काव्यातील स्त्रीसौंदर्याची गणिती वर्णने दृक्-प्रत्ययाच्या दृष्टीने परिणामशून्य आहेत (काव्यात्मदृष्ट्या ती परिणामरहित असतीलच असे नाही), ही लेसिंगची टीका वाजवी असण्याचा संभव असला, तरीपण अटराव्या शतकातील चित्रमयी शैलीच्या परमभक्तांना आपण सहजासहजी बगल देऊ शकणार नाही; तसेच शातोब्रियांपासून प्रूस्तपर्यंतच्या आधुनिक साहित्याने, निदान चित्रकलेचे परिणाम सूचित करणारी व समकालीन चित्रांमार्फत ज्या प्रकारची भावनाजागृती होत असते, त्या प्रकारची भावनाजागृती करणारे देखावे डोळयांसमोर उभे करणारी कित्येक वर्णने आपणास दिलेली आहेत. चित्रकलेविषयी संपूर्ण अज्ञानी असा वाचकवर्ग गृहीत धरल्यास त्याच्यासमोर चित्र-कलेचे परिणाम प्रत्ययकारी रीत्या सुचविणे कवीला कितपत जमेल, याविषयी शंका असली, तरी आपल्या सर्वसामान्य सांस्कृतिक परंपरेच्या कक्षेत साहित्यिकांनी चिन्हीकरण केलेले आहे, शिवाय त्यांनी अठराव्या शतकातील निसर्गचित्रांसारखे तसेच व्हिस्लर व तत्सम चित्रकार ज्या तऱ्हेचे संस्कारवादी परिणाम सूचित करीत असतात, तसे परिणाम सुचविलेले आहेत, हे स्पष्ट दिसून येते.

काव्य हे सांगीतिक परिणाम साधू शकते, असा समज फार मोठ्या प्रमाणात प्रचलित असला, तरी त्याला खरोखरीच हे जमते काय, ह्याविषयी अधिकच शंका येते. कवितेमधील ' सांगीतिकते 'चे सूक्ष्म विश्लेषण केल्यास ती संगीतशास्त्रातील ' सुरावली 'पेक्षा अजिबात निराळी गोष्ट असते, हे उघडच आहे. स्वररचनेचे विशिष्ट आकृतिबंध, व्यंजनबाहुल्याचा अभाव किंवा लययुक्त परिणामांचे अस्तित्व हाच या साऱ्याचा इत्यर्थ असतो. टीक गटातील कवींसारख्या स्वच्छंदतावादी कवींकडून किंवा नंतरच्या व्हर्लेनसारख्या कवींकडून सांगीतिक परिणाम साधण्याच्या प्रयत्नात पद्यातील अर्थाकृतींची गळचेपी झालेली आहे. तर्कशुद्ध वाक्यविन्यास टाळण्यात आलेला आहे आणि वाच्यार्थाऐवजी व्यंग्यार्थावर भर दिला गेला आहे. तरीपण शब्दशः विचार केल्यास कडांचा धूसरपणा, अर्थाचा मोघमपणा आणि अतार्किकपणा या गोष्टी काही ' सांगीतिक ' असत नाहीत. आवर्तकबंध (Leitmotiv), सोनाटा किंवा सिंफनीतून साधलेली नादाकृती यांसारख्या सांगीतिक संरचनांचे जेव्हा साहित्यिक स्वरूपाचे अनुकरण होत असते, तेव्हा त्या अधिक समूर्त झाल्यागत भासतात; परंतु पुनरा-वृत्ती होणारे आवर्तक-बंध (motifs) किंवा भावस्थितींची विशिष्ट प्रकारची विरोधविन्यासी वा संतुलित रचना, पुनरुक्ती, विरोधगुणन्यास आणि तसलीच चिरपरिचित, मूलतः साहित्यिक पण सर्वच कलांना समान असणारी तंत्रे एकस्वरूपी का असत नाहीत, हे समजणे महाकठीण आहे.[९] तुलनेने पाहिल्यास अगदी क्वचित अशीही उदाहरणे आढळतात की, ज्यांत

काव्याच्या द्वारा सांगीतिक सुरांच्या सूचना मिळतात. व्हर्लेनच्या ‘ Les sanglots longs des violons ’ मध्ये किंवा पोच्या ‘ बेल्स ’मध्ये अनुक्रमे वाद्ययंत्राचा नादगुण किंवा सर्वसामान्य घंटानादाचा परिणाम साधलेला दिसून येतो, पण तेथेसुद्धा नादानुवर्तित्वापलीकडे अधिक काही असत नाही.

अर्थातच संगीताची जोड देण्याच्या हेतूने पुष्कळदा कविता रचल्या गेलेल्या आहेत. उदाहरणार्थ, एलिझाबेथकालीन बऱ्याचशा गाण्यांची (airs) रचना आणि सांगीतिकांतील सर्वच शब्दसंहितांची (Libretto) रचना अशा स्वरूपाची आहे. कवी आणि संगीतकार ही एकच व्यक्ती असणे असा प्रकार क्वचित आढळतो. परंतु गीतरचना व शब्दरचना या प्रक्रिया एकसमयावच्छेदेकरून घडल्या आहेत, असे सिद्ध करणे कठीण आहे. प्रत्यक्ष वॅग्नरसारख्या प्रतिभाशाली व्यक्तीने आपली काही ‘ नाटके ’ कित्येक वर्षे आधी रचून कालांतराने त्यांना संगीतरूप दिलेले आहे व पूर्वनियोजित सुरावटीशी चपखल जुळणी करण्याच्या हेतूने कित्येक भावगीते रचली गेलेली आहेत, यात संदेह नाही. परंतु संगीतदृष्ट्या कमालीच्या यशस्वी ठरलेल्या गीतरचनेची जरी साक्ष काढली, तरी खरेखुरे उच्च प्रतीचे काव्य आणि संगीत यांमधील परस्परसंबंध एकंदरीत क्षीणच म्हणावा लागेल. अगदी सुबद्ध आणि संरचनेच्या दृष्टीने एकात्म असलेल्या कविता सांगीतिक साच्यात नीट बसत नाहीत; उलटपक्षी हाइने किंवा विल्हेल्म् मुलर यांच्या प्रारंभीच्या बऱ्याच कवितांसारख्या मध्यम किंवा अतिसामान्य दर्जाच्या कविता शूबर्ट व शूमान यांच्या सर्वोत्कृष्ट गीतांच्या संहिता ठरलेल्या आहेत. संगीताला स्वतःचे असे खास मूल्य असले, तरी साहित्यदृष्ट्या श्रेष्ठ दर्जाची कविता जेव्हा संगीताच्या साच्यात बसविली जाते, तेव्हा पुष्कळदा तिच्या अंगभूत आकृतिबंधाची मोडतोड होते किंवा ते आकृतिबंध पार पुसले तरी जातात. शेक्सपियरच्या ऑथेलो नाटकाच्या वेर्दीकृत सांगीतिकेतील रूपांतराचा बहुतांश भाग, बायबलातील बहुतेक स्तोत्रांना लावलेल्या चाली व गटेच्या कविता यांची साक्ष पुरेशी स्पष्ट असल्याने याची आणखी उदाहरणे द्यायला नकोत. काव्य व संगीत यांचा सहयोग होऊ शकतो, यात शंका नसली, तरी उच्च प्रतीच्या काव्याचा कल संगीताकडे नसतो व उच्च संगीताला शब्दांची मुळीच अपेक्षा नसते.

ललितकला व साहित्य यांत समांतर गोष्टी आढळतात, असे आपण म्हणत असतो, तेव्हा अमुक एका चित्राने व तमुक एका कवितेने माझ्या मनात एकाच प्रकारच्या भाववृत्ती जागृत होतात, असा त्याचा इत्यर्थ असतो. उदा. मोत्सार्टच्या पदन्यास ऐकून, वातोचे निसर्गचित्र पाहून व ॲनॅक्रिआँटिक धर्तीची कविता वाचून माझी मनोवृत्ती खेळकर वा आनंदी बनते, परंतु नेटक्या विश्लेषणाच्या दृष्टीने अशा समांतर स्थळांना फारच थोडे महत्त्व आहे. एखादी संगीतरचना ऐकून जो आनंद होतो, त्याची जात सर्वसामान्य स्वरूपाच्या आनंदाची किंवा त्याच्या एखाद्या विशिष्ट छटेची नसते, तर संगीताच्या आकृतिबंधाच्या श्रवणामागून जाणारी व म्हणून त्याच्याशी निबद्ध असणारी अशी ती एक भावना असते संगीतातून

ज्या भावनांची अनुभूती आपणास लाभते, त्या भावनांचा सर्वसाधारण सूरच, काय तो वास्तव जीवनातील भावभावनांशी मिळताजुळता असतो. आपण त्या भावनांचे अगदी बारकाईने वर्णन केले, तरी ज्या विशिष्ट वस्तूमधून त्या चेतविल्या जात असतात, त्या वस्तूपासून आपण बरेच दूर असतो. दोन कलांमधील समांतरस्थळे वाचक व प्रेक्षक यांच्या वैयक्तिक प्रतिक्रियांमध्येच सामावलेली असतात व दोन कलांबद्दलच्या आपल्या व्यक्तिगत क्रियांमधील काही भावसाम्यांच्या वर्णनावरच त्यांची वोळवण होते. तेव्हा ही समांतरस्थळे पडताळा पटविण्यासाठी व परिणामतः सहयोगाने साधावयाच्या आपल्या ज्ञानाच्या प्रगतीसाठी उपयुक्त ठरत नाहीत.

आणखी एक समान भूमिका म्हणजे कलावंताचे हेतू व सिद्धान्त यांसंबंधीची होय. नव्य–अभिजाततावादी व स्वच्छंदतावादी आंदोलनांच्या संदर्भात जशी साम्ये दाखविता येतात, तशीच ती भिन्न भिन्न कलांमागील सिद्धान्त व रचनासूत्रे यांतही काही प्रमाणात तरी खचितच दाखविता येतील. तसेच आपणास भिन्न भिन्न कलाक्षेत्रांतील कलावंतांच्या व्यक्तिगत हेतूंच्या प्रकटीकरणात एकरूपता आणि समानता भासमान होते. परंतु ‘अभिजाततावादा’चा संगीतातील अर्थ त्याच्या साहित्यक्षेत्रातील अर्थाहून अजिबात वेगळाच असतो. कारण अगदी उघड आहे. ते असे : ज्याप्रमाणे साहित्याच्या उत्क्रांतीला प्रत्यक्ष वळण देणारी अतिप्राचीन तत्त्वे व त्यांचे व्यवहार आढळतात, तसे संगीताच्या विकासक्रमात दिसून येत नाहीत. कारण खरेखुरे प्राचीन संगीत (त्रुटित रचनांचा अपवाद वगळून) अशी चीजच मुळी ज्ञात नव्हती. तीच गोष्ट चित्रकलेची. अभिजाततावादी सिद्धान्त व काही चित्रणपरंपरा अतिप्राचीन काळातून मध्ययुगाद्वारा पुढे संक्रांत झालेल्या असल्या, तरी पॉम्पी व हर्क्युलेनियम भित्तिचित्रांचे उत्खनन होण्यापूर्वी चित्रकला ही अभिजाततावादी रंगचित्रांच्या प्रभावाखाली होती, असे क्वचितच म्हणता येईल. शिल्पकला व स्थापत्यकला मात्र अभिजाततावादी आदर्श व त्यांची अपत्ये यांतूनच पुढे प्रगत होत गेल्या. इतक्या की, त्यांनी साहित्यासह इतर कलांना झटक्यात मागे टाकले. एवंच, सिद्धान्त व जाणीवयुक्त हेतू यांचे भिन्न भिन्न कलांतील अर्थ भिन्न भिन्न ठरतात व त्यांतून कलावंताच्या व्यापाराच्या प्रत्यक्ष फलश्रुतीविषयी म्हणजेच त्यांची कलाकृती व तिचा आशय नि अभिव्यक्ती यांविषयी अगदी अत्यल्प—किंबहुना मुळीच काही सांगितले जात नाही.

लेखकाच्या हेतूमधून विशिष्ट स्पष्टीकरण करून घेणारी ही भूमिका कशी निर्णायक असत नाही, ही गोष्ट जेथे साहित्येतर कलावंत आणि कवी ही दोन्ही नाती एकाच व्यक्तीत एकवटतात, अशा अपवादभूत उदाहरणांवरून स्पष्ट दिसून येते. उदाहरणार्थ, ब्लेक व रॉझेटी यांच्या कविता व चित्रे यांची तुलना केल्यास केवळ तांत्रिक गुणांपुरतीच नव्हेत, तर मूलप्रकृतीच्या दृष्टीनेही ती भिन्न असल्याचे दिसून येईल. फार काय, त्यांच्या दिशाच भिन्न आहेत, असे दिसेल. एक विचित्र छोटा प्राणी रेखाटून ‘Tyger! Tyger! burning bright’

या पंक्तीचे चित्रीकरण करण्यात आलेले आहे. थॅकरेने व्हॅनिटी फेअर या कादंबरीतली चित्रे स्वतःच काढली होती. परंतु बेकी शार्पचे त्याने जे छद्मी व्यंगचित्र काढले आहे, त्याचा ताळमेळ प्रत्यक्ष कादंबरीतील व्यामिश्र स्वभावचित्राशी बिलकुल जुळत नाही. मायकेल अँजेलोची सुनीते व त्याची शिल्पे वा चित्रे यांमध्ये नव्य-प्लेटोवादी विचारसाम्ये तसेच काही मनोवैज्ञानिक साम्येही शोधायची म्हटली तर सापडतात, हे खरे; तरीपण तेथेही संरचना व गुणवत्ता या बाबतींत परस्परतुलना करण्यास फारच थोडा वाव आहे.[10] कलाकृती– (सिद्ध न झालेला अर्थ आधीच गृहीत धरणारी एक असमाधानकारक संज्ञा !) चे माध्यम म्हणजे आपल्या व्यक्तिमत्त्वाच्या आविष्कारासाठी कलावंताला जिच्यावर मात करावी लागते, अशी नुसती तांत्रिक अडचणच ठरत नसते, तर ती परंपरेतून आधीच घडवून ठेवलेली व कलावंताच्या व्यक्तिगत आविष्काराला आकार देण्याचे वा त्याला मुरड घालण्याचे गुणधर्म अंगी असणारी एक सामर्थ्यशाली गोष्ट असते, हेच यावरून स्पष्ट होते. कलावंत हा काही सर्व-साधारण बौद्धिक संज्ञांच्या परिभाषेत संकल्पना करीत नसतो; मूर्त साधनांच्या परिभाषेतच तो त्या करीत असतो व त्या मूर्त साधनांना तर स्वतःचा असा खास इतिहास असतो आणि पुष्कळदा तो अन्य माध्यमांपेक्षा संपूर्णपणे भिन्न स्वरूपाचा असतो.

कलावंताचे हेतू व सिद्धान्त यांतून निघणारी भूमिका स्वीकारण्यापेक्षा कलांच्या सामाजिक व सांस्कृतिक पार्श्वभूमीत आढळणाऱ्या समानतत्त्वाच्या आधारे कलांची परस्परतुलना करणे अधिक उपयुक्त ठरेल. कला आणि साहित्य यांना कोणती ऐहिक, स्थानिक वा सामाजिक समानभूमी पोषक ठरण्याजोगी आहे व तद्द्वारा त्यांच्यावर कोणत्या समान गोष्टींचा प्रभाव पडलेला आहे, त्याचे वर्णन करणे खचितच शक्य आहे. ज्या अगदी भिन्न प्रकारच्या सामाजिक पार्श्वभूमीतून विशिष्ट कलाकृतीला आवाहन मिळते किंवा ज्या पार्श्वभूमीतून कलाकृती जन्म पावलेली असते, तिच्याकडे दुर्लक्ष केल्यासच भिन्न भिन्न कलांमध्ये खूपशी साम्ये दाखविणे शक्य असते. कोणत्याही एका काळी वा स्थळी, एका विशिष्ट प्रकारच्या कलेची निर्मिती वा मागणी करणारे सामाजिक वर्ग परस्परांहून पूर्णपणे भिन्न असतात. गॉथिक पद्धतीच्या शिल्पकलेचे आवाहन असणारी व तिच्याखातर पदरमोड करणारी मंडळी पुष्कळदा कादंबरीच्या वाचकवर्गाहून अगदी वेगळी असते. विशिष्ट स्थळी व विशिष्ट काळी सर्व कलांची सामाजिक पार्श्वभूमी समान असते, हे गृहीतकृत्य जितके भ्रामक आहे, तितकेच सर्व कलां-मागील बौद्धिक पार्श्वभूमी अनिवार्यपणे एकाच तऱ्हेची तसेच सारखीच परिणामकारक असते, हे नेहमीचे गृहीतकृत्यही खोटे आहे. चित्राचा अन्वयार्थ समकालीन तत्त्वज्ञानाच्या प्रकाशात लावू पाहणे अगदी धोक्याचे आहे. एकच उदाहरण सांगायचे तर ते चार्ल्स दी टॉलने[11] याचे सांगता येईल. त्याने थोरला ब्रुघेल याची चित्रे कुझानस् किंवा पॅरासेल्सस् यांच्याशी समांतर व स्पिनोझा आणि गटे यांची पूर्वसूरी मानून ती सर्वात्म एकतत्त्ववादाची (Pantheistic monism) साक्ष पटविणारी आहेत, असा अन्वयार्थ लावण्याची कोशीस केलेली आहे.

'युगधर्मा'च्या परिभाषेत कलाविषयक 'स्पष्टीकरण' करणाऱ्या जर्मन भाषेतील भावविश्वेतिहास (Geistegeschichte) या अधिक घातक आंदोलनावर वेगळ्या संदर्भात आम्ही टीका केलेलीच आहे.[१२]

सामाजिक वा बौद्धिक पार्श्वभूमी एकरूप वा समान असल्याने तीमधून जी खरीखुरी साम्यस्थळे निष्पन्न होतात, त्यांचे प्रत्यक्ष स्वरूपाचे विश्लेषण आजवर क्वचितच झालेले आहे. उदाहरणार्थ, विशिष्ट काळी वा विशिष्ट पार्श्वभूमीवर सर्व कलांची क्षेत्रे 'प्राकृतिक' वस्तूंच्या संदर्भात कशी विस्तार वा संकोच पावतात, तसेच कलांचे आदर्श हे विशिष्ट सामाजिक वर्गाशी कसे बांधलेले असतात व त्यामुळे त्यांच्यात समान स्वरूपाची परिवर्तने कशी घडून येतात किंवा सामाजिक क्रांत्यांमुळे सौंदर्यमूल्यांचे परिवर्तन कसे घडून येते, हे प्रत्यक्ष दर्शविणारे अभ्यासग्रंथ आपणापाशी मुदलातच नाहीत. संशोधनाचा स्पर्श क्वचितच झालेले व तरीही कलांच्या तौलनिक विचाराबाबत प्रत्यक्ष निष्कर्षांचे अभिवचन देणारे असे हे विस्तृत क्षेत्र येथे उपलब्ध आहे. अर्थात भिन्न भिन्न कलांची उत्क्रांती घडून येत असताना कोणते समान प्रभाव कार्यकारी झाले, एवढेच या पद्धतीतून दाखवून देता येईल; कोणतीही अनिवार्य स्वरूपाची साम्ये अजिबात सिद्ध करता येणार नाहीत.

कलांच्या तौलनिक विचाराची केंद्रवर्ती भूमिका ही प्रत्यक्ष कलावस्तूंच्या विश्लेषणावर व अशा रीतीने त्यांच्या संरचनात्मक परस्परसंबंधावर आधारित असते, हे उघडच आहे. वाचक, प्रेक्षक वा लेखक आणि कलावंत यांचा मनोवैज्ञानिक अभ्यास किंवा त्यांच्या सांस्कृतिक व सामाजिक पार्श्वभूमीचे अभ्यास हे आपल्या परीने कितीही उद्बोधक असले, तरी ते पार्श्वभूमीमध्ये ढकलून प्रत्यक्ष कलाकृतींच्या विश्लेषणावर लक्ष्य केंद्रित केल्यावाचून कलांचा तौलनिक स्वरूपाचा इतिहासच काय, पण एखाद्या कलेचासुद्धा नेटका इतिहास आपण रचू शकणार नाही. कलांच्या अशा तुलनेसाठी अद्याप आपणापाशी कसलीच साधने जवळ जवळ उपलब्ध नाहीत, ही खेदाची गोष्ट आहे. येथे एक अवघड समस्या एकदम समोर येते : कलांना लागू करता येतील अशी समान व तुलनीय तत्त्वे तरी कोणती ? क्रोचेप्रणीत सिद्धान्तासारख्या विचारसरणीत यच्चयावत सौंदर्यशास्त्रीय प्रश्न अभिव्यक्तीशी गूढपणे एकात्मता पावलेल्या अंतःप्रज्ञेवर केंद्रित झालेले असतात; त्यामुळे या बाबतीत कसलाच प्रकाश पडू शकत नाही. अभिव्यक्तीच्या कसल्याच पद्धतींना अस्तित्व नाही, असा दावा क्रोचे करतो, मग कलाप्रकार आणि कलाशैली यांमध्ये मानले गेलेले भेद स्वीकारणे तर दूरच.[१३] जॉन् ड्युई याने **आर्ट ॲज एक्स्पीरियन्स** (१९३४) या आपल्या ग्रंथात 'सर्वसाधारण पातळीवरच्या परिस्थितीच्या अस्तित्वाखेरीज अनुभव अशक्यच असतो,' तेव्हा सर्व कलांमध्येही एक समान गोष्ट असतेच असते, असे जे ठासून प्रतिपादिले आहे,[१४] त्यापासूनही काही पदरात पडत नाही. सर्वच कलात्मक सर्जनांमध्ये, किंबहुना सर्वच मानवी सर्जन, कृती व अनुभव यांमध्ये सर्वसाधारण विभाजक ठरणाऱ्या काहीएक समान गोष्टी असतात,

हे शंकातीत असले, तरी असे ठोकताळे कलांच्या तुलनेसाठी सहाय्यभूत ठरणारे नाहीत. थियोडोर मायर ग्रीन याने कलांमधील तुलनीय तत्त्वे सांगताना व्यामिश्रता, एकात्मता व लयबद्धता यांचा निर्देश केलेला आहे व त्यापूर्वी जॉन ड्युईने केलेल्या जोरदार प्रतिपादना-प्रमाणे ग्रीन्‌नेही रूपणकलांना 'लय' ही संज्ञा लागू करावी, याचे वक्तृत्वशाली भाषेत समर्थन केले आहे.[१२] परंतु एखाद्या संगीतरचनेतील लय व एखाद्या स्तंभावलीतील (colonnade) लय यांमध्ये जे महदंतर असते, ते भरून काढणे असंभवनीय वाटते; कारण स्तंभा-वलीच्या बाबतीत अंगभूत संरचनेने विशिष्ट क्रम किंवा गती या दोहोंपैकी कोणतीही गोष्ट लाभलेली नसते. व्यामिश्रता आणि एकात्मता ही 'विविधता आणि एकत्व' यांचीच नामां-तरे होत व म्हणून त्यांची उपयुक्तता केवळ मर्यादितच राहते. संरचनेच्या पायावर सर्व ललितकलांमध्ये सर्वसाधारण विभाजकासारखे एखादे समानतत्त्व निश्चित करण्याच्या दिशेने फारच थोडे प्रयत्न प्रत्यक्षात पुढची वाटचाल करू शकलेले आहेत. हार्वर्ड विद्यापीठातील गणितज्ञ जी. डी. बर्कहॉफ याने **इस्थेटिक मेजर**[१६] या आपल्या ग्रंथात सरधोपट पद्धतीची कलारूपे व संगीत यांमध्ये गणिती स्वरूपाचे पायाभूत समानतत्त्व असते, असे सिद्ध करून दाखविण्यात वरकरणी यश मिळविले आहे. त्याने त्यामध्ये पद्याच्या 'सांगीतिकते'चा अभ्यासही अंतर्भूत केलेला असून तो गणितशास्त्रीय समीकरणांच्या व गुणांकांच्या परिभाषेत मांडला आहे. पण अर्थाला डावलून नादगुणाची समस्या सोडविता येणे शक्यच नाही. तसेच बर्क-हॉफने एडगर एलन् पोच्या कवितांना बहाल केलेली उच्च श्रेणी या एकूण गृहीतकृत्याला वळकटीत आणताना दिसते. त्याच्या बौद्धिक कसरतीचा स्वीकार केल्यास, 'सौंदर्यात्मक मापना'च्या दृष्टीने साहित्येतर कलांमध्ये अधिक परिपूर्णतेने आढळणारे समान वैशिष्ट्य व काव्याचे खास 'साहित्यिक' असे गुणधर्म यांच्यामधील दरी अधिकाधिक प्रमाणात वाढतच जाताना दिसेल.

कलेतिहासात ज्या शैलीविषयक संकल्पना निष्पन्न झाल्या होत्या, त्या साहित्याला लावता येतील, ही कल्पना कलांमधील साम्याच्या प्रश्नातून अगोदर सुचली. अठराव्या शतकात स्पेन्सरच्या **फेअरी क्वीनची** संरचना व गॉथिक पद्धतीच्या धर्ममंदिरांच्या बांधणीतील गौरवा-स्पद ठरणारा विस्कळितपणा यांच्यातील तुलनात्मक अभ्यास पुढे मांडण्याचे असंख्य प्रयत्न झालेले दिसून येतात.[१७] **दि डिक्लाइन ऑफ द वेस्ट** या आपल्या ग्रंथात, एका विशिष्ट संस्कृतीच्या सर्व ललितकलांमधील समानता दाखविताना 'वाकवलेल्या लाकडाचे फर्निचर, आरसेमहाल, गोपगीते व चिनी मातीतून बनविलेले मूर्तिवृंद,' या अठराव्या शतका-तील कलेच्या विविध नमुन्यांतून 'बैठकीच्या संगीता'तील (Chamber music) वाद्य-मेळच प्रतीत झाल्याचा व 'शृंगारिक (madrigal) संगीताची टिशियन शैली' जाणवल्याचा स्पेंग्लरने निर्देश केलेला आहे. तसेच फ्रान्स हॉल्सचा एलेग्रो फेरोसी (allegrò feroce) आणि व्हॅन डाइकचा एनदांते कॉन मॉटो (andante con moto) यांचाही उल्लेख

तो करतो.[१८] जर्मनीमध्ये साम्यशोधनाच्या या पद्धतीतून गॉथिक मानव व बारोक अस्मिता यांच्यावर उदंड लेखन करण्याची प्रेरणा मिळालेली असून परिणामी 'रोकोको' व 'बिडर-मियर' या संज्ञा साहित्यक्षेत्रात रूढ झाल्या. गॉथिक, पुनरुज्जीवनकाल, बारोक, रोकोको, स्वच्छंदतावाद, बिडरमियर, वास्तवतावाद, संस्कारवाद व अभिव्यक्तिवाद अशा कलाक्षेत्रात विशदपणे सिद्ध केलेल्या विकासक्रमाचा प्रभाव साहित्याची कालखंडनिश्चिती करताना साहित्ये-तिहासकारांवर पडला व तो क्रम साहित्यावरही लादला गेला. उल्लेखित शैलींची विभागणी अभिजात आणि स्वच्छंदी अशा मूलतः परस्परविरोधी दोन प्रमुख गटांत झाली. गॉथिक, बारोक, स्वच्छंदतावाद व अभिव्यक्तिवाद हे एका गटात, तर पुनरुज्जीवनकाल, नव्य-अभिजाततावाद व वास्तवतावाद दुसऱ्या गटात गणले गेले. बारोक व स्वच्छंदतावाद या पूर्वकालीन शैलींच्या उत्तरऱ्हासकालीन भडक आवृत्त्या म्हणून अनुक्रमे रोकोको व बिडरमियर यांचा अन्वयार्थ लावणे शक्य आहे. अनेकदा ही साम्ये पराकोटीपर्यंत ताणली गेलेली आहेत व या पद्धतीचा अवलंब करून लेखन करणाऱ्या मान्यवर पंडितांच्या विवेचनामधून निरर्थक ठराव्यात, अशा गोष्टी दाखवून देणे हेही सहज शक्य आहे.[१९]

कलेतिहासातील वर्गीकरणे साहित्यक्षेत्रात स्थलांतरित करण्याचा प्रत्यक्ष उपक्रम म्हणजे ऑस्कर वॉल्झेल याने वोल्फलिनच्या कसोट्या साहित्याला लावून दाखविल्या, तो होय. **प्रिन्सिपल्स ऑफ आर्ट हिस्ट्री**[२०] या आपल्या ग्रंथात वोल्फलिनने शुद्ध संरचनात्मक विचा-रांच्या पायावर पुनरुज्जीवनकालीन व बारोक या काव्यशैलींमध्ये तुलना केलेली आहे. या कालखंडातील कोणत्याही चित्राला, शिल्पाला वा वास्तुकलेच्या नमुन्याला लागू होतील, अशा विरोधी तत्त्वांचा एक व्यूह त्याने तयार केला. त्याच्या मते पुनरुज्जीवनकालीन कला ही 'रेखात्म' तर बारोक ही 'रंगात्म' होती. 'रेखात्म' या शब्दाने आकृती व वस्तू यांच्या रूपरेषा अगदी ठसठशीत असतात, तर 'रंगात्म' या संज्ञेने वस्तूंच्या रूपरेषा धूसर करणारे प्रकाश व रंग हीच रचनेची अंगभूत तत्त्वे असतात, असे त्याला सुचवावयाचे आहे. पुनरु-ज्जीवनकालीन चित्र व शिल्प यांत आकृती व पृष्ठभाग किंवा तल यांची समावयवी व संतुलित गटांची 'बंदिस्त' रूपरचना केलेली असते, तर बारोक शैली चित्राच्या केंद्रापेक्षा परिघाच्या कोनावर जोर देणारे किंबहुना चित्रचौकटीपलीकडे लक्ष वेधणारे विषमावयवी रचना असणारे 'मुक्त' रूप पसंत करते. पुनरुज्जीवनकालीन चित्रे 'सपाट' असतात किंवा निदान मागे हटविलेल्या भिन्न भिन्न पातळ्यांवर त्यांची संरचना केलेली असते, तर बारोक चित्रे 'सखोल' व प्रेक्षकाची दृष्टी दूरच्या आणि अस्पष्ट पार्श्वभूमीकडे खेचीत नेणारी असतात. घटकावयवात स्पष्ट भिन्नता राखणारी या अर्थाने पुनरुज्जीवनकालीन चित्रे 'बहुलक्षी' असतात, तर बारोक कलाकृती 'एकपिंडी', कमालीच्या एकात्म व जुळणीच्या दृष्टीने सुबद्ध असतात. पुनरुज्जीवनकालीन कलाकृती 'विशद' तर बारोक कलाकृती या तुलनेने 'अविशद', धूसर व अस्पष्ट असतात.

वोल्फलिन्ने आपले निष्कर्ष प्रत्यक्ष कलाकृतींच्या स्पृहणीय संवेदनाशीलतेने केलेल्या विश्लेषणाच्या बळावर पुढे मांडले असून त्यांद्वारे पुनरुज्जीवनकाळातून बारोक काळाकडे अशी प्रगतिपरतेची अपरिहार्यता सुचविली आहे. हा क्रम उलटा करता येणार नाही, हे निःसंशय. 'पाहण्याच्या पद्धतीत पडलेला फेर' यापलीकडे कसलीच कारणमीमांसा वोल्फलिनने या प्रक्रियेबाबत दिलेली नाही, आणि शिवाय ही प्रक्रिया विशुद्ध शारीरिक पातळीवरची आहे, असे मानणे फार कठीण आहे. 'पाहण्याच्या पद्धतीवर' किंवा विशुद्ध संरचनात्मक व निबंधनात्मक परिवर्तनावर भर देण्याच्या या दृष्टिकोणाचे मूळ फीड्लर आणि हिलेब्रॉंट यांनी पूर्वी मांडलेल्या शुद्ध दृश्यमानतेच्या सिद्धान्तापाशी जाऊन भिडते व तो सिद्धान्तसुद्धा शेवटी हर्बर्ट-संप्रदायी सौंदर्यशास्त्रज्ञ त्सिमरमन याच्याकडून घेतलेला आहे.[२१] खुद्द वोल्फलिनलाही, विशेषतः त्याच्या उत्तरकालीन मतप्रदर्शनावरून,[२२] आपल्या पद्धतीच्या मर्यादा जाणवलेल्या होत्या व आपण कलाप्रकारांच्या इतिहासातील यच्चयावत् समस्यांना पालाण घातलेले आहे, असे त्याने मुळीच मानले नव्हते. त्याने प्रारंभीच्या काळातही 'व्यक्तिविशिष्ट' व 'स्थानिक' शैलींना मान्यता दिलेली होती, तसेच त्याने ठरविलेले शैलींचे नमुने सोळाव्या व सतराव्या शतकांप्रमाणेच अन्य काळांत, काहीशा कमी विशद रूपात का होईना, आढळणे शक्य आहेत, हेही त्याला कळून चुकले होते.

सन १९१६ मध्ये **प्रिन्सिपल्स ऑफ आर्ट हिस्टरी** हा ग्रंथ नुकताच वाचून प्रभावित झालेल्या वॉल्झेलने, वोल्फलिनने केलेल्या वर्गवारीचे साहित्यात रूपांतर करण्याचा प्रयत्न केला.[२३] शेक्सपियरच्या नाटकांची रचना अभ्यासून शेक्सपियर बारोकसंप्रदायात मोडतो, या निष्कर्षाप्रत तो पोहोचला. कारण पुनरुज्जीवनकालीन चित्रांतून वोल्फलिनला प्रतीत झालेल्या समावयवी धर्तीवर शेक्सपियरच्या नाटकांची रचना झालेली नव्हती. गौण पात्रांची आढळणारी संख्या, त्यांचे समावयवी पद्धतीने केलेले गट, नाटकाच्या विविध अंकांना मिळालेले विषम स्वरूपाचे महत्त्व हे विशेष, शेक्सपियरचे तंत्र व बारोक कलातंत्र ही एकच आहेत, याचे निदर्शक मानले गेले, उलट कार्नेय आणि रासीन यांनी आपल्या शोकांतिका एकाच मध्यवर्ती व्यक्तींभोवती रचल्या, ॲरिस्टॉट्लप्रणीत पारंपरिक आकृतिबंधानुसार विविध अंकांना महत्त्व देऊन त्यांची विभागणी केली, म्हणून या नाटककारांची गणना पुनरुज्जीवनकालीन शैलीमध्ये करण्यात आली. वॉल्झेलने Wechselseifige Erbellung der künste (**कलांची परस्पर-तुलना**) या छोटेखानी ग्रंथात व तदनंतरच्या बऱ्याच लेखनात[२४] वर्गवारीच्या स्थानांतराचा अधिक तपशीलवार खुलासा व समर्थन करण्याचा प्रपंच केलेला आहे. प्रारंभी त्याचा दावा तसा माफकच होता, परंतु उत्तरोत्तर मात्र तो अधिकाधिक अवाच्या सवा होत गेला.

वोल्फलिनच्या वर्गीकरणातील काही कोटींची साहित्यिक परिभाषेत स्पष्टपणे पुन्हा मांडणी करणे, तसे पाहिल्यास सहजगत्या शक्य आहे. ठसठशीत सीमारेषा आणि घटकावयवांचे आखीवरेखीव स्पष्ट दर्शन असणारी कला व तुलनेने शिथिल रचना आणि धूसर सीमारेषा संमत

असगारी कला या दोन उघडच जाणवणाऱ्या परस्परविरोधी प्रवृत्ती आहेत. पुनरुज्जीवन-कालीन व बारोक यांच्या संदर्भातील वोल्फलिनच्या कोटी या जर्मन अभिजाततावाद आणि स्वच्छंदतावाद यांतील विरोधी प्रवृत्तींच्या वर्णनासाठी उपयोगात आणण्याचा फ्रिट्झ स्ट्रिच याने जो प्रयत्न केला, त्यावरून या वर्गीकरणाचा थोडा व्यापक अन्वयार्थ लावल्यास, पूर्णत्वास पोचलेली अभिजात कविता व अपूर्ण, तुटक आणि धूसर अशी स्वच्छंदी कविता, या जुन्याच द्वंद्वाचे पुनर्विधान या कोटींच्या द्वारा होते, हे निदर्शनास येते.[२१] परंतु यातून सर्वच साहित्ये-तिहासासाठी विरोधी प्रवृत्तींचा एकच एक गट काय तो हाती लागतो. वोल्फलिनप्रणीत कोटींची साहित्यिक परिभाषेतील पुनर्मांडणी आपणांस फक्त कलाकृतींच्या दोन कोटींची वर्गवारी लावण्यापुरतीच काय ती उपयुक्त ठरते. या कोटींची बारकाईने तपासणी केल्यास त्यांतून अभिजात आणि स्वच्छंदी, रेखीव रचना आणि स्वैर रचना, रूपण कला आणि चित्रमयी कला या केवळ जुन्याच भेदांचा प्रपंच साधला जातो आहे, असाच एकूण इत्यर्थ निघतो. या द्वंद्वांची जाण श्लेगेलबंधू, शेलिंग व कोलरिज यांना होती आणि तात्त्विक व साहित्यिक युक्तिवादातूनच ते या द्वंद्वांप्रत पोचले होते. वोल्फलिनप्रणीत विरोधी तत्त्वांच्या एका गटात सर्व अभिजात व व्याज अभिजात कलांची तर उलटपक्षी गॉथिक, बारोक व स्वच्छंदतावादी आदी परस्परभिन्न अशा आंदोलनांची मोट दुसऱ्या गटात बांधली जाते. पुनरुज्जीवनकाल आणि बारोक शैली यांमध्ये असणारे निर्विवाद व नितांत महत्त्वाचे सातत्य या सिद्धान्तामुळे झाकोळल्यागत होते. हा सिद्धान्त जर्मन साहित्याच्या बाबतीत लागू करताना स्ट्रिचने, शिलर आणि गटे यांच्या विकासामधील व्याज-अभिजाततावादी टप्पा व एकोणिसाव्या शतकातील स्वच्छंदतावादी आंदोलन या दोहोंत कृत्रिम विरोध उभा केला आहे, तसेच या सिद्धान्तामुळे ‘ वादळ आणि तणाव ’ (storm and stress) पंथातील साहित्य अस्पष्ट आणि अगम्य म्हणून तसेच सोडून देणे भाग पडते. वस्तुस्थितीच मुळी अशी आहे की, अठराव्या व एकोणिसाव्या शतकांच्या वळणावर, तुलनात्मक दृष्ट्या, जर्मन साहित्याला अशी काही एकात्मता प्राप्त झालेली होती की, त्याची अशा अटीतटीच्या विरोधी तत्त्वांवर केलेली विभागणीच अशक्यप्राय वाटते. एवंच वोल्फलिनचा सिद्धान्त, कलाकृतीचे तसेच क्रिया–प्रतिक्रिया, परंपरा-विद्रोह, वरखाली होणाऱ्या फळीच्या खेळातल्याप्रमाणे होणारे द्वंद्वात्मक उत्क्रांतीचे उत्थान-पतन अशा स्वरूपाची जुनीच व्यवस्था प्रस्थापित करण्यात, किंबहुना तिला चिरस्थायी स्वरूप देण्यात उपयोगी ठरू शकेल; पण साहित्याच्या व्यामिश्र प्रक्रियेचे वास्तव दत्त म्हणून समोर ठाकले की, प्रत्यक्ष विकासक्रमाच्या कमालीच्या परस्परविभिन्न आकृतिबंधाचा ताळमेळ घालण्यात मात्र तो उणाच ठरतो.

वोल्फलिनप्रणीत या संकल्पनांच्या जोड्यांचे स्थानांतर घडवून आणल्याने एक महत्त्वाची समस्या अनुत्तरितच राहते. कलांची उत्क्रांती सारख्याच गतीने व समकालीन रीत्या घडून आलेली नाही, ही वस्तुस्थिती संशयातीत आहे व ती आपणास कोणत्याही प्रकारे स्पष्ट करता

येत नाही. कधी कधी इतर कलांच्या तुलनेने साहित्य मागे रेंगाळताना दिसते. उदा. ज्या काळी इंग्लंडमध्ये भव्य धर्ममंदिरांची उभारणी होत होती, त्या काळात इंग्रजी साहित्य अशी काही चीजच्च सांगता येण्यासारखी नव्हती. इतर वेळी साहित्य व इतर कला यांच्या मानाने संगीत मागे पडलेले दिसते : उदा. इ. स. १८०० च्या पूर्वी 'स्वच्छंदतावादी' संगीत असा प्रकारच नसला, तरी बरीचशी 'स्वच्छंदतावादी' कविता मात्र त्यापूर्वीचीच आहे. स्थापत्या-मध्ये 'चित्रमयते'चा प्रादुर्भाव होण्याआधी निदान साठ वर्षे तरी 'चित्रमयी' काव्य अस्ति-त्वात होते.[२६] तसेच बर्कहार्डने नमूद केल्याप्रमाणे[२७], लॉरेन्झो मॅग्निफिकु याच्याकडून नेन्सियाद्वारा कृषिजीवनाचे वर्णन होण्यापूर्वी सुमारे ऐंशी वर्षे तरी जॅकोपु बसानु व त्याचा संप्रदाय यांची पहिली चित्रे शैलीप्रकार म्हणून ठरण्याजोगी रेखाटली गेली होती. येथे केलेली ही थोड्या उदाहरणांची निवड यदाकदाचित चुकली असली व त्यांचे खंडण करणे शक्य असले, तरीपण त्यातून निर्माण होणाऱ्या प्रश्नाचे उत्तर, काव्याच्या मानाने संगीत हे नेहमीच एका पिढीने मागे पडत असते,[२८] अशा स्वरूपाच्या अतिसुलभ सिद्धान्ताच्याद्वारा देता येण्याजोगे नाही. साहजिकच सामाजिक अंगाशी सहसंबंध राखण्याचे प्रयत्न करणे अगत्याचे ठरते व ही अंगे तर प्रत्येक बाबतीत भिन्न स्वरूपाची आढळून येतील.

काही विशिष्ट कालखंड किंवा 'राष्ट्रे' एक वा दोन कलांमध्ये कमालीची सर्जनशील तर इतर कलांमध्ये अजिबात नापीक, केवळ अनुकरणशील किंवा घेवारीपणा करणारी असतात, ही समस्या सरतेशेवटी आपल्यापुढे उभी राहते. एलिझाबेथकालात साहित्याला जो बहर आलेला होता, त्याच्याशी तुलना करण्याजोगा कसलाच्च फुलोरा अन्य ललित कलांच्या क्षेत्रांत मुळीच आलेला नव्हता, हे याचे उद्बोधक उदाहरण होय. तसेच काही कारणास्तव 'राष्ट्रीय आत्मतत्त्व' अमुक एका कलेवर केंद्रित झाले होते, यासारखे तर्क लढविल्याने किंवा **हिस्ट्री ऑफ इंग्लिश लिटरेचर** या ग्रंथात 'स्पेन्सर इटालीत जन्मता, तर तो टिशियन किंवा व्हेरोनीज झाला असता, व तो नेदरलँड्समध्ये जन्मता, तर रूबेन्स किंवा रेम्ब्राँ झाला असता',[२९] या एमिल लेग्वीने शब्दांकित केलेल्या अटकळीनेही फारसे काही साधत नाही. इंग्रजी साहित्याच्या संदर्भात प्युरिटनवादामुळे ललितकलांची उपेक्षा झाली, हे कारण पुढे करता येणे शक्य आहे; पण धर्मनिरपेक्ष साहित्याला एकीकडे आलेला बहर व तुलनेने चित्र-कलेच्या क्षेत्रातील तत्कालीन नापीकपणा या तफावतेची पुरेशी मीमांसा त्यामुळे मुळीच होत नाही. परंतु हे सारेच प्रश्न आपणास कक्षेबाहेर असणाऱ्या प्रत्यक्ष ऐतिहासिक प्रश्नांच्या दिशेने दूरवर खेचून नेतात.

विकासाचा वेग व अंतर्गत अवयवांची संरचना या दृष्टीने रूपण, साहित्य व संगीत यांसारख्या विविध कलांपैकी प्रत्येक कलेचा स्वतःचा स्वतंत्र विकास घडून येत असतो. या कला परस्परांशी सतत संबंध राखीत असतात, यात शंका नाही. पण हे संबंध अमुक एका बिंदूपासून सुरू होणारे व इतर कलांचा विकासक्रम निश्चित करणारे नसतात. एका कलेचा

दुसरीशी व दुसरीचा पहिलीशी, असे अन्योन्य स्वरूपाचे संबंध असून अन्य कलाक्षेत्रात प्रवेश केल्यावर त्या कलाक्षेत्रापुरते त्याचे संपूर्ण रूपांतर घडून येणे शक्य असते. द्वंद्वात्मक संबंधांची एक व्यामिश्र व्यवस्था अशीच या संबंधांबाबत संकल्पना करावी लागेल.

प्रत्येक कलेला आकार प्राप्त करून देणारी व तिला व्यापून राहणारी ' युगधर्म ' नामक संकल्पना कल्पून निकालात काढावी अशी ही सरधोपट गोष्ट नाही. मानाच्या एकूण सांस्कृतिक क्रियाकलापाची समग्रता म्हणून काहीतरी एक व्यवस्था आपणास संकल्पिणे भाग आहे. या व्यवस्थेत स्वस्वगतीने विकसित होणारी एक प्रक्रियेची मालिका असते, प्रत्येक मालिकेचा स्वतःचा म्हणून एक प्रमाणकांचा संच असतो व तो संच लगतच्या मालिकांशी अनिवार्यपणे एकरूप असतोच असे नाही, या भूमिकेतून या व्यवस्थेकडे पाहिले पाहिजे. प्रत्येक कलेच्या गुणवैशिष्ट्यांच्या आधारे तिच्यासाठी वर्णनात्मक संज्ञांचा एक संच विकसित करणे, हेच साहित्य व संगीत यांसह सर्व कलांच्या इतिहासकाराचे व्यापक अर्थाने खरे कार्य होय. तेव्हा आज काव्याला नव्या काव्यशास्त्राची आवश्यकता आहे; अन्य ललित-कलांच्या क्षेत्रातील संज्ञा तेथे नुसत्या रूपांतरित करण्याहून व लागू करण्याहून वेगळ्या अशा विश्लेषणतंत्राची गरज आहे. साहित्यातील कलाकृतींच्या विश्लेषणासाठी संज्ञांची एक पद्धती जर का आपण यशस्वीपणे विकसित करू शकलो, तर साहित्यातील कालखंड हे ' युगधर्मा 'ने प्रभावित झालेली अतिभौतिकी स्वरूपाची अस्तित्वे म्हणून न मानता, त्यांच्या सीमा आपण निश्चित करू शकू अशा प्रकारे विशुद्ध साहित्यिक विकासाच्या सीमारेषा निश्चित झाल्यावर मगच हे विकासक्रमाचे तत्त्व, कोणत्या ना कोणत्या रीतीने, अन्य कलांच्या क्षेत्रां-मध्ये तशाच प्रकारे प्रस्थापित झालेल्या विकासक्रमाशी जुळते की नाही, हा प्रश्न आपणास विचारता येईल व या प्रश्नाचे उत्तर सरळ ' होय ' वा ' नाही ' असे असणार नाही, हे आपणास स्पष्ट होईल. या उत्तराचे रूप समांतर रेषांसारखे असण्याऐवजी संयोगवियोग होत राहणाऱ्या रेषांच्या गुंतागुंतीच्या आकृतिबंधासारखे असेल

भाग ४ था

साहित्याचे अंतःकेंद्री अध्ययन

साहित्याचे अंतःकेंद्री अध्ययन

चौथ्या भागाची प्रस्तावना

साहित्यिक व्यासंगाचा स्वाभाविक व समंजस प्रारंभबिंदू म्हणजे प्रत्यक्ष साहित्यकृतींचा अन्वयार्थ लावणे व त्यांचे विश्लेषण करणे हा होय. काही म्हटले तरी, साहित्यिकाच्या जीवना-विषयी, त्याच्या सामाजिक परिस्थितीविषयी व एकूण साहित्यप्रक्रियेविषयी आपणास वाटणाऱ्या कुतूहलाचे एकमेव समर्थन म्हणजे साहित्यकृतीच. परंतु नवलाची गोष्ट म्हणजे साहित्येतिहास हे साहित्यकृतीच्या पार्श्वभूमीत इतके गुंतून गेलेले असतात की, भोवतालच्या परिस्थितीच्या अभ्यासार्थ खर्ची पडलेल्या प्रचंड परिश्रमाच्या मानाने साहित्यकृतीच्या प्रत्यक्ष विश्लेषणाचे आजवर झालेले प्रयत्न अगदी नगण्य म्हणावे लागतील. प्रत्यक्ष साहित्यकृतीऐवजी त्याची घडण निश्चित करणाऱ्या परिस्थितीवर फाजील भर देण्याच्या प्रवृत्तीमागील काही कारणे शोधून काढण्यासाठी फारसे आयास घ्यायला नकोत. आधुनिक साहित्येतिहासाचा उदय स्वच्छंदतावादी चळवळीशी अगदी निगडीत आहे. भिन्न भिन्न कालखंडासाठी भिन्न भिन्न मानदंडांची आव-श्यकता असते, या सापेक्षतावादी सिद्धान्ताची कास धरूनच स्वच्छंदतावादी चळवळीला नव्य-अभिजातवादी समीक्षापद्धती उलथून टाकायची होती. जुन्या साहित्यावर नव्या मूल्यांचे अध्यारोपण करण्याचे समर्थन ऐतिहासिक पार्श्वभूमीच्या बळावर करता येत असल्याने साहित्या-पेक्षा त्याच्या ऐतिहासिक पार्श्वभूमीवर भर देण्याची नवी प्रथा पडली. एकोणिसाव्या शतकात मुख्यतः प्राकृतिक शास्त्रांच्या अभ्यासपद्धतीशी बरोबरी करण्याच्या प्रयत्नातून कार्यकारणयुक्त उपपादन हा परवलीचा शब्दप्रयोग होऊन बसला. शिवाय वाचकांच्या व्यक्तिगत अभि-रुचीकडे अधिक लक्ष वळल्यामुळे तसेच मूलतःच तर्कनिरपेक्ष असणाऱ्या कलेची दखल ‘रसास्वादा’ने घ्यावी, या मताचे दृढीकरण झाल्याने प्राचीन काव्यशास्त्र रद्दबातल ठरले; ‘साहित्यिक इतिहासात साहित्याच्या निर्मितीस कारण होणाऱ्या राजकीय, सामाजिक आर्थिक

परिस्थितीचाच आपण शोध घेत असतो,'[१] असे आपल्या पदग्रहणप्रसंगीच्या भाषणात म्हणताना सर सिडने ली याने बऱ्याचशा विद्यापीठीय साहित्यिक व्यासंगांमागील सैद्धान्तिक भूमिकेचे जणू केवळ सारच सांगितले आहे. काव्यशास्त्राच्या समस्यांबाबत निर्माण झालेल्या धूसरतेमुळे परिणाम असा झाला आहे की, कलाकृतीचे प्रत्यक्ष विश्लेषण व मूल्यमापन करण्याची पाळी आली की, बहुतेक व्यासंगी विद्वानांची विस्मयकारक हतबलता दिसून येते.

अलीकडच्या काही वर्षांत साहित्याभ्यासाच्या क्षेत्रात प्रथमच व प्राधान्याने प्रत्यक्ष कलाकृतींवर भर देण्याची अतिशय निकोप अशी प्रतिक्रिया दिसून येऊ लागली आहे. अभिजात अलंकारशास्त्र, काव्यशास्त्र किंवा छंदःशास्त्र या जुन्या पठडीच्या अभ्यासपद्धतींचे आधुनिक परिभाषेत परीक्षण व पुनर्विधान करणे अगत्याचे आहे. आधुनिक साहित्यात प्रचलित असलेल्या साहित्यप्रकारांच्या विस्तारलेल्या कक्षांची पाहणी करून तिच्यावर आधारलेल्या नव्या अभ्यास-पद्धती पुढे येत आहेत. फ्रान्समधील ग्रंथविवरणात्मक पद्धती (Explication de textes)[२], जर्मनीतील ऑस्कर वॉल्झेल याने जोपासलेली[३] व ललितकलांच्या इतिहासातून आढळून येणाऱ्या परस्पर-साम्यांवर आधारलेली रूपनिष्ठ विश्लेषणपद्धती व त्यातल्या त्यात रशियन रूपवादी समीक्षकांनी व त्यांच्या चेक व पोलिश अनुयायांनी[४] सुरू केलेली बुद्धीची चमक दाखविणारी चळवळ, यांमुळे प्रत्यक्ष साहित्यकृतींच्या अभ्यासात नवचैतन्य निर्माण झाले. साहित्यकृतींकडे योग्य दृष्टिकोणातून पाहण्यास व त्यांच्या पुरेशा विश्लेषणास आपण आता कुठे प्रारंभ केला आहे. इंग्लंडमध्ये आय. ए. रिचर्डसच्या काही अनुयायांनी काव्याच्या संहितेकडे बारकाईने लक्ष दिलेले आहे,[५] व शिवाय संयुक्त संस्थानांतही (अमेरिकेत) कलाकृतीचा अभ्यास हेच आपल्या कुतूहलाचे केंद्र मानणारा टीकाकारांचा एक गट उदय पावला आहे.[६] प्रत्यक्ष जीवन व नाट्यकृती यांतील भेदावर भर देणारे व नाट्यात्मक वास्तव व प्रत्यक्ष अनुभवातील वास्तव यांत होणाऱ्या घोटाळ्याचा परिहार करणारे कित्येक सिद्ध झालेले अभ्यासग्रंथ[७] ही या प्रवृत्तीची प्रसादचिन्हेच होत. तसेच कादंबऱ्यांचे कित्येक अभ्यासग्रंथसुद्धा[८] केवळ सामाजिक संरचनेशी निगडित असणाऱ्या संबंधाच्या परिभाषेत विचार करण्यात समाधान मानताना दिसत नाहीत; तर निवेदकाची भूमिका, निवेदनाचे तंत्र यांसारख्या त्यांच्या कलात्मक रीतींच्या विश्लेषणाचा प्रयत्न करताना दिसतात.

रशियन रूपवाद्यांनी 'आशय विरुद्ध अभिव्यक्तिरूप' या जुन्या द्वंद्वावरही अत्यंत हिरीरीने आक्षेप घेतला आहे, कारण त्या द्वंद्वामुळे कच्च्या स्वरूपातील आशय व वरून लादलेले निव्वळ अभिव्यक्तिरूप असे कलाकृतीचे दोन अलग तुकडे पडल्यासारखे वाटतात.[९] ज्याला सर्वसाधारणपणे आशय म्हटले जाते त्यात कलाकृतीचा सौंदर्यात्मक परिणाम सामावलेला नसतो, हे उघड आहे. नुसता गोषवारा दिला, तर (आणि असा गोषवारा देणे ही मुदलात एक शालोपयोगी क्लृप्ती म्हणून फार तर समर्थनीय ठरेल) हास्यास्पद वा अर्थहीन भासणार नाहीत, अशा कलाकृती विरळाच निघतील. परंतु सौंदर्यदृष्ट्या कार्यकारी ठरणारा अभिव्यक्तीचा

पैलू व सौंदर्यात्म परिणामदृष्ट्या दुर्लक्षणीय असणारा आशय यांत असा भेद केल्याने दुर्लंघ्य अडचणी निर्माण होतात. सकृद्दर्शनी त्यांतली सीमारेषा बरीच स्पष्ट वाटते. साहित्यकृतीत व्यक्त झालेले विचार व भावना म्हणजे आशय, अशी समजूत करून घेतल्यास ज्यांच्याद्वारा तो आशय व्यक्त होतो, ते भाषिक घटक अभिव्यक्तीमध्ये मोडतील. परंतु या भेदाचे अधिक बारकाईने निरीक्षण केल्यास आपणास कळून चुकते की, आशयात अभिव्यक्तीची काही अंगे गर्भित असतात : उदा. कादंबरीत कथन केलेले प्रसंग आशयाचे अंग ठरतात, तर ते प्रसंग ‘ संविधानका ’त ज्या रीतीने गुंफले जातात, ती रीती अभिव्यक्तीचे अंग ठरते. गुंफणीच्या विशिष्ट रीतीतून ते विभक्त केले, तर त्यांच्यामध्ये कसलाही कलात्मक परिणाम उरणार नाही. यावर एक सर्वसामान्य तोडगा सुचविला गेला असून तो जर्मन मंडळी मोठ्या प्रमाणावर उपयोगात आणीत असते. तो तोडगा म्हणजे ‘ आंतरिक रूप ’ (Inner form) या संज्ञेची योजना. वास्तविक पाहिले तर या संज्ञेचे मूळ प्लोटायनस् व शॅफ्टस्बरी यांच्याइतके जुने आहे. पण अंतर्गत अभिव्यक्ती व बाह्य अभिव्यक्ती यांच्या सीमारेषा धूसरच राहात असल्या-मुळे घोटाळा कमी होण्याऐवजी तो वाढतो मात्र. ज्या रीतीने संविधानकामध्ये प्रसंग गोवले जातात, ती रीती अभिव्यक्तीचे अंग होय, हे कोणत्याही परिस्थितीत मान्य करावेच लागते. बरे, पारंपरिक संकल्पनांची कास धरायची म्हटल्यास, अधिकच अनवस्था प्रसंग निर्माण होतो. कारण साधारणतः अभिव्यक्तीचे रूप म्हणून मानली जाणारी ‘ भाषा ’ घेतली, तरी तीमधील सौंदर्यास्वादाच्या दृष्टीने रंगहीन असणारे सुटे शब्द व सुट्या शब्दांना सौंदर्यदृष्ट्या परिणामकारक अशा नादार्थाचे घटक बनविणारी उपयोजनाची रीती यांनुसार तुलनात्मक भेद करण्याची गरज भासतेच. त्यापेक्षा सौंदर्यदृष्ट्या अलिप्त राहणाऱ्या सर्व घटकांचे ‘द्रव्य’ व सौंदर्यक्षमता प्राप्त करून देणाऱ्या रीतीचे ‘ रचना ’ असे पुनर्नामकरण करणे, अधिक श्रेयस्कर. आशय व अभिव्यक्ती या जुन्याच जोडीचे हे केवळ नवे नामकरण केले, असा या भेददर्शनाचा प्रकार मुळीच नाही. त्यामुळे जुन्या सीमारेषांनाच सरळ सरळ छेद जातो. ‘ द्रव्य ’ या संज्ञेमध्ये पूर्वी ज्याला आशय म्हटले जाई त्याचे घटक येतील व शिवाय तिच्यात पूर्वी ज्याला अभिव्यक्तिरूप म्हणत, त्याचेही घटक येतील. आशय व अभिव्यक्ती ही दोन्ही अंगे सौंदर्यात्मक प्रयोजनाच्या दृष्टीने जेवढी सत्कारणी लागतील, तेवढ्यापुरती ती ‘ रचना ’ या संकल्पनेत मोडतील. मग कलाकृती म्हणजे सौंदर्यात्मक प्रयोजन साधणारी, चिन्हांची एक समग्र पद्धती किंवा चिन्हांची एक रचना ठरते.

■

बारा /

साहित्यिक कलाकृतीच्या अस्तित्वाचं स्वरूप

कलाकृतीच्या भिन्न भिन्न स्तरांचे विश्लेषण आपणांस करता यावे, यासाठी अगोदर ज्ञान-मीमांसेतील एका अत्यंत कठीण प्रश्नाला तोंड द्यावे लागते. तो प्रश्न म्हणजे कोणत्याही साहित्यिक कलाकृतीच्या ' अस्तित्वाचे स्वरूप ' किंवा ' सत्ताशास्त्रीय स्थिती ' (अल्पाक्षरत्वा-साठी पुढील विवेचनात आपण तिला ' कविता ' असे म्हणू) कशी असते, हा होय. खरी-खुरी कविता म्हणजे काय ? आपण तिचा कोठे शोध घ्यावा ? तिचे अस्तित्व कसे असते ? या प्रश्नांची अचूक उत्तरे मिळाल्याने समीक्षेच्या कित्येक समस्या सुटतील व साहित्यकृतीच्या यथायोग्य विश्लेषणाचा मार्ग मोकळा होईल.

कविता किंवा सर्वसाधारण साहित्यकृती काय असते व कोठे असते, या प्रश्नांची उत्तरे देण्याचा प्रयत्न करण्यापूर्वी या प्रश्नांची आजवर जी परंपरागत उत्तरे दिली गेलेली आहेत, त्यांची चिकित्सा करणे व ती बाजूस सारणे अगत्याचे ठरते. याचे सर्वांत जुने व सर्वज्ञात उत्तर असे की, कविता म्हणजे ' कृत्रिम वा हस्तनिर्मित वस्तू ' (artefact) होय. जशी एखादी मूर्ती किंवा चित्र, तसेच तिचे स्वरूप असते अशा रीतीने कलाकृती ही शुभ्र कागद किंवा चर्मपत्र यांवरील पांढऱ्यावर काळे करणाऱ्या शाईच्या रेषांशी किंवा बॅबिलोनियन कवितांचा विचार केल्यास ती विटांतील खाचांशी एकरूप ठरते. पण हे उत्तर निखालस असमाधानकारक आहे, हे उघड आहे. प्रथमतः मौखिक परंपरेचे प्रचंड ' साहित्य '— भांडार आपणासमोर उभे राहते. लिपिबद्ध स्वरूपात कायम राहिलेल्या नाहीत, पण परंपरेने ज्यांचे आजतागायतही अस्तित्व आहे, अशा अनेक कविता आणि कहाण्या आढळून येतात. एवंच काळया शाईच्या रेषा म्हणजे कवितेच्या नोंदीची केवळ एक रीत ठरते व कवितेचे अस्तित्व अन्यत्र कोठे तरी कल्पिणे भाग पडते. एखाद्या पुस्तकाच्या सर्वच्या सर्व लिखित वा

सर्वांच्या सर्व मुद्रित प्रती नष्ट केल्या, तरीही आपण तेथे कविता नष्ट केलेली असतेच, असे नाही; कारण मौखिक परंपरेत किंवा मानवी स्मृतीत ती टिकून राहिलेली असू शकेल. मेकॉलीसारखा गृहस्थ **पॅरॅडाइज लॉस्ट व पिल्ग्रिम्स प्रोग्रेस** तोंडपाठ असल्याची फुशारकी मारीतच असे. उलटपक्षी एखादे चित्र, स्थापत्यकलेचा एखादा नमुना वा एखादी वास्तू नष्ट केली, तर ती कायमचीच नष्ट होते. अर्थात वर्णनाच्या वा नोंदींच्या रूपाने नष्ट झालेल्याचे वेगळ्या माध्यमातून आपण रक्षण करू शकतो. परंतु अशा स्थितीत आपल्याकडून (मुळाशी कितीही साम्य असले तरी) वेगळ्या कलाकृतीचे सर्जन होईल. याउलट पुस्तकाची प्रत वा यच्चयावत् प्रती नष्ट करूनही आपण त्या कलाकृतीला साधा स्पर्शही केलेला नसेल.

कागदावर लिहिलेली कविता ही काही खरीखुरी कविता नव्हे, ही गोष्ट आणखी एका युक्तिवादाने पुढे मांडता येईल. कविताबाह्य अशी कित्येक अंगे मुद्रित पृष्ठाशी निगडित असतात : मुद्राक्षरांचा आकार, मुद्राक्षरांचा प्रकार (रोमन, इटॅलिक), पृष्ठांचा आकार व इतर अनेक गोष्टी तिथे असतात. कविता म्हणजे कौशल्यनिर्मित वस्तू हा दृष्टिकोण गंभीरपणे स्वीकारल्यास तिची प्रत्येक प्रत किंवा निदान विविध प्रकारे मुद्रित झालेल्या तिच्या आवृत्त्यांतील तिची प्रत ही एक स्वतंत्र कलाकृती असते, या निष्कर्षाप्रत आपणांस यावे लागेल. भिन्न भिन्न आवृत्त्यांतील प्रती या एकाच पुस्तकाच्या प्रती असल्या पाहिजेत, असे म्हणण्यास अनुभवपूर्व कारण देता येण्यासारखे नाही. तसेच आपण वाचकसुद्धा कवितेची प्रत्येक मुद्रित प्रत तिचे अचूक संस्करण आहे, असे मानीत नसतो. जी कविता आपण पूर्वी कधी वाचलेलीही नसते, तिच्यातले मुद्रणदोष आपण दुरुस्त करू शकतो, इतकेच नव्हे, तर क्वचित् प्रसंगी मूळचा खराखुरा अर्थ निष्पन्न होण्यासाठी संहितेत सुधारणाही करतो. यावरून मुद्रित काव्यपंक्ती म्हणजे अस्सल कविता असेही आपण समजत नाही, हेच दिसते. अशा रीतीने कवितेचे (किंवा कोणत्याही साहित्यिक कलाकृतीचे) अस्तित्व मुद्रित संस्करणाबाहेर असू शकते व मुद्रणकौशल्यनिर्मित वस्तूमध्ये अशी काही अंगे असतात की, ज्यांचा अंतर्भाव आपण कवितेच्या अस्सल स्वरूपात करीत नाही, या गोष्टी आपण दाखवून दिल्या.

तरीपण या अकरणात्मक निष्कर्षामुळे लेखन व मुद्रण यांचा शोध लागल्यापासून कवितेची नोंद करण्याच्या आपल्या पद्धतींना जे अफाट व्यावहारिक महत्त्व प्राप्त झालेले आहे, ते काही दृष्टिआड करता येण्याजोगे नाही. आपल्या साहित्याचा बराच मोठा भाग गहाळ झालेला असल्याने पूर्णपणे नष्ट झालेला आहे; कारण त्याची लिखित कागदपत्रे दृष्टिआड झाली आहेत. तात्त्विकदृष्ट्या अशी साधने मुखपरंपरेने उपलब्ध होण्याची शक्यता असली, तरी ती गोष्टसुद्धा आता सफल होण्यासारखी नाही किंवा निदान ती खंडित तरी झालेली आहे. लेखनामुळे व विशेषतः मुद्रणामुळे साहित्यिक परंपरेचे सातत्य टिकविणे आता शक्य झालेले आहे व कलाकृतीची एकरूपता व एकात्मता अधिक प्रमाणात टिकविण्याच्या

दृष्टीने त्यांचा खूपच हातभार लागलेला आहे. याशिवाय काव्याच्या इतिहासातील काही कालखंडांत तरी आलेखरूप चित्रीकरण हे काही परिपूर्ण कलाकृतींचा एक भाग बनलेला आहे.

अर्नेस्ट फेनोलोसा याने निदर्शनास आणल्याप्रमाणे चिनी काव्यात चित्रात्मक भावलेख (Pictorial ideograms) हे कवितेच्या समग्र अर्थाचा एक भाग बनलेले असतात. परंतु पाश्चात्त्य परंपरेतील **ग्रीक ॲन्थॉलॉजी**मध्येही काही कविता आलेखात्मक आढळून येतात. जॉर्ज हर्बर्ट्ची ' आल्टर ' किंवा ' चर्चफ्लोअर ' तसेच मेटॅफिजिकल कवींच्या अशा तऱ्हेच्या काही कविता याच स्वरूपाच्या असून युरोपातील स्पॅनिश् गाँगॉरिझम्, इटालियन् मरीनिझम्, जर्मन बारोकपंथीय व तत्सम स्वरूपाच्या अन्यत्र आढळणाऱ्या कविता यांच्याशी समांतर ठराव्यात, अशा आहेत. त्याचप्रमाणे अमेरिकेत (ई. ई. कमिंगज्), जर्मनीत (आर्नो होल्त्स्), फ्रान्समध्ये (मलार्मे, अपॉलिनेर) व अन्य ठिकाणच्या आधुनिक कवितांतून पद्य-पंक्तींची अनोखी रचना किंवा पृष्ठाच्या तळापासून प्रारंभ करण्याची वा विविध रंगांत मुद्रण करण्याची पद्धत अशा प्रकारच्या आलेखात्मक तांत्रिक युक्त्या योजल्या जात असतात.[२] अगदी अठराव्या शतकात स्टर्न्ने **ट्रिस्ट्रॅम् शँडी** या कादंबरीत संगमरवरी रेखाकृती छापलेली तशीच कोरी पानेही मध्ये सोडलेली होती. या साऱ्या तांत्रिक युक्त्या म्हणजे त्या त्या कला-कृतींचे अविभाज्य अवयवच होत. बहुसंख्य कविता अशा प्रकारांपासून मुक्त असतात, हे आपणास ठाऊक असले, तरी त्या त्या विशिष्ट बाबतीत या गोष्टींकडे दुर्लक्ष करता येत नाही किंवा तसे दुर्लक्ष होताही कामा नये.

शिवाय सापेक्षतः क्वचितच आढळणाऱ्या या लोकविलक्षण प्रयोगापुरते काही मुद्रणाचे कार्य मुळीच सीमित नाही. पद्यपंक्तींचे शेवट, कडव्यांची मांडणी, गद्य उताऱ्यांतील परिच्छे-दांची रचना, दर्शनी यमके किंवा श्लेष या गोष्टींची अक्षरांच्या विशिष्ट मांडणीतून प्रतीती येत असते. या व तत्सम तांत्रिक युक्त्यांना साहित्यिक कलाकृतीची अविभाज्य अंगेच समजली पाहिजेत. शुद्ध मौखिक साहित्यावर आधारलेल्या सिद्धान्ताची प्रवृत्ती अशा तांत्रिक युक्त्यांची दखल न घेण्याकडे असते. परंतु कित्येक कलाकृतींच्या सांग विश्लेषणात त्यांच्याकडे दुर्लक्ष करता येणे शक्य नसते. आधुनिक काळात मुद्रणाचे महत्त्व केवढे आहे व काव्य हे कानां-प्रमाणे डोळ्यांसाठीही लिहिले जात असते, हे या तांत्रिक युक्त्यांच्या अस्तित्वामुळे सिद्ध होते. सांगीतिक स्वरलेखनपृष्ठाचे स्थान काव्याच्या मुद्रित पृष्ठासारखे वाटत असले व लेखन-विशेषात्मक युक्त्यांचे उपयोजन काव्यात अनिवार्य नसले, तरी तुलनेने संगीतापेक्षा साहित्याच्या क्षेत्रात या तांत्रिक युक्त्यांचा उपयोग वारंवार केला जात असतो. संगीतक्षेत्रात असे उपयोग अपवादभूत असले, तरी अजिबात नसतातच, असे नाही. सोळाव्या शतकातील इटालियन मॅड्रिगल संगीताचे स्वरलेखन पाहिल्यास त्यात अनेक चित्रविचित्र दृष्टिगम्य युक्त्या (रंग वगैरे) आढळून येतात. हॅन्डेल् हासुद्धा ' शुद्ध ' व ' हेतुनिरपेक्ष ' गीतवाचक

म्हणून मानला जातो. त्याने तांबड्या समुद्रामधल्या भरतीसाठी ' Water stood like a wall ' (' पाण्याची भिंतच जणू उभी राहिली '– बायबलमधील श्रुतयोजन गोवणारे–) असे उद्‌गार काढले आहेत व मुद्रित पृष्ठावरील स्वरलिपीतून एखादा तट किंवा भिंत सुचविली जाईल, अशा स्थिर ठिपक्यांच्या समांतर रांगा रेखाटल्या आहेत.[३]

आपण अशा एका सिद्धान्तापासून प्रारंभ केला आहे की, त्याला गंभीरपणे चिकटून राहणारे समर्थक आजकाल बहुधा फारसे आढळून येणार नाहीत. आपल्या प्रश्नाच्या दुसऱ्या उत्तरामुळे साहित्यिक कलाकृतीचे सारसर्वस्व हे कविता पठण करणाराकडून वा तिचे वाचन करणाराकडून उच्चारल्या जाणाऱ्या ध्वनींच्या क्रममालिकेत साठविल्यासारखे होते. या उत्तराला लोकांकडून व विशेषतः काव्यगायन करणारांकडून बरीच मान्यता मिळालेली आहे. पण हेही उत्तर तितकेच असमाधानकारक आहे. प्रत्येक कवितेचे मोठ्याने केलेले दरएक वाचन किंवा पठण म्हणजे तिचे एक प्रकट प्रस्तुतीकरण असते; ती काही प्रत्यक्ष कविता नसते. एखाद्या गायकाने गाण्याचा कार्यक्रम सादर करावा, त्याच स्तरावर ते थेट राहते. मागील प्रतिपादनाची पद्धती पुढे चालवायची, तर हे स्पष्टच आहे की, मुखाने उच्चारले गेलेले नाही, असे फार मोठे लिखित साहित्य शिल्लक उरतेच. सर्व प्रकारचे मूक-वाचन चालू असता वागींद्रियांच्या स्नायूंची हालचाल चालूच असते. अशा प्रकारच्या, काही वर्तनवाद्यांकडून पुढे मांडण्यात आलेल्या सिद्धान्तासारख्या एखाद्या निरर्थक सिद्धान्ताशी सहमत झाल्यासच आपण ही गोष्ट नाकारू शकू. परंतु आपण निरक्षर नसू, वा एखादी परकी भाषा शिकण्याची आपली धडपड चाललेली नसेल किंवा काही एका उद्दिष्टा-साठी पुटपुटत उच्चार करण्याचा आपला प्रयत्न नसेल, तर आपले नेहमीचे वाचन ' समाहार 'पद्धतीचेच (globally) असते, हीच गोष्ट खरोखर आपला एकूण अनुभव दर्शवीत असते. म्हणजे ' स्वनिमा 'च्या (फोनीम्सच्या) अनुक्रमानुसार सुटे सुटे तुकडे न पाडता मुद्रित शब्द आपण अखंडित स्वरूपात वाचीत असतो व अशा रीतीने मूक-वाचनातही आपण त्यांचे उच्चारण करीत नसतो. शीघ्र वाचन चालू असता वागींद्रियांच्या स्नायूंची हालचाल करण्याइतकी आपणास सवडही मिळत नाही. पण कवितेचे अस्तित्व उच्चारणरूप पठणात असते असे ग्राह्य मानल्यास एका चमत्कारिक निष्कर्षाप्रत आपणास यावे लागते. तो निष्कर्ष असा की, कविता ही अनुच्चारित स्वरूपात अस्तित्वात नसते व हरएक उच्चारणरूप नव्या वाचनागणिक तिचे नव्याने पुनरसर्जन होत असते.

परंतु महत्त्वाची गोष्ट अशी की, कवितेचे दरएक वाचन म्हणजे मूळ अस्सल कवितेपेक्षा काहीतरी अधिक गोष्ट असते; व्यक्तीच्या उच्चारविषयक तऱ्हेवाईक लकबी, तिची उच्चारांची विशिष्ट पट्टी, गतीची व बलाघातांची विभागणी यासारखे कविताबाह्य घटक प्रत्येक पठणात असतात. हे घटक पाठकाच्या व्यक्तित्वानुसार तरी ठरत असतात किंवा त्याने काव्याच्या लावलेल्या अन्वयार्थाची निदर्शक चिन्हे किंवा साधने तरी ते असतात. शिवाय कवितेचे

उच्चारणरूप पठण नुसत्या व्यक्तिगत घटकांची भर घालीत असते, एवढेच नव्हे, तर त्या पठणाद्वारा कवितेच्या संहितेत अनुस्यूत असलेल्या घटकांपैकी काही निवडक घटकांचे प्रस्तुतीकरण होत असते : स्वराची पट्टी, परिच्छेद वाचला जाण्याची गती, बलाघाताची स्थानयोजना व तीव्रता या सर्व गोष्टी एकतर बरोबर तरी असतील किंवा चुकीच्याही असतील. बरे, त्या जेव्हा बरोबर असतील, तेव्हाही तद्द्वारा काव्यपठणाच्या एकाच आवृत्तीचे प्रस्तुतीकरण होत असते. कवितेचे पठण विविध तऱ्हांनी होणे शक्य आहे, हे आपणास मान्य केलेच पाहिजे : कवितेच्या यथार्थतेचा भंग होत आहे, असे वाटल्यास आपण ती ती काव्य-पठणे एक तर चुकीची ठरवितो किंवा ती बरोबर मानली किंवा ग्राह्य धरली, तरी त्यांना आपण आदर्श कोटीत घालतोच असे नाही.

कवितेचे पठण म्हणजे काही प्रत्यक्ष कविता नव्हे; कारण ते होत असताना मनातल्या मनात आपल्या दुरुस्त्या चालूच असतात. एखादे उच्चाररूप पठण अगदी आदर्श किंवा सर्वोत्कृष्ट झाले, असे आपण जेव्हा म्हणतो, तेव्हा दुसरी एखादी व्यक्ती किंवा प्रत्यक्ष ती व्यक्तीसुद्धा दुसऱ्या एखाद्या खेपेस त्याच कवितेचे पठण वेगळया रीतीने करू शकणारच नाही व त्या पठाणाच्या द्वारा कवितेच्या अन्य पैलूंचे तितक्याच उत्कृष्ट रीतीने प्रस्तुतीकरण करू शकणारच नाही, असे भाकित आपणास कधीच वर्तवता येणार नाही. गायनाच्या कार्यक्रमाचा दाखला येथेही पुनश्च उपयुक्त ठरेल : समजा, एखाद्या टॉस्कानिनीने एखादी सिंफनी एखाद्या कार्यक्रमात सादर केलेली असली, तरी ती मूळची स्वयमेव सिंफनी असत नाही; कारण त्या सिंफनीत ती सादर करणाऱ्या व्यक्तित्वाचे रंग मिसळणे अनिवार्य असते. गती, लयकारी, नादगुण यांसारख्या मूर्त गोष्टींची तिला जोड मिळालेली असते. दुसऱ्या कार्यक्रमाच्या वेळी तीच सिंफनी पुनश्च सादर केली जात असते, हे नाकारता आले नाही, तरी तिच्यात फरक पडणे शक्य असते. अशा रीतीने, कवितेचे अस्तित्व तिच्या उच्चारणरूप प्रस्तुतीकरणाहून वेगळे असे शिल्लक राहते, तसेच उच्चारणरूप प्रस्तुतीकरणात अशा कित्येक घटकांची जोड मिळालेली असते की, जे कवितेच्या मूलस्वरूपात अंतर्भूत नसणारे म्हणून मानावे लागतात, हे आपण दाखवून दिले.

तरीसुद्धा काही साहित्यिक कलाकृतींच्या बाबतीत (विशेषतः भावकवितेच्या बाबतीत) कवितेची मौखिक बाजू सर्वसाधारण संरचनेचा महत्त्वाचा घटक ठरू शकेल. वृत्तयोजना, स्वरव्यंजनक्रमजन्य आकृतिबंध, अनुप्रास, स्वरावृत्ती, अन्त्ययमक इ. विविध साधनांनी या बाजूकडे लक्ष वेधणे शक्य असते. भावकवितांची पुष्कळशी भाषांतरे सामान्यतः असमाधानकारक का उतरतात, याचे स्पष्टीकरण या गोष्टीत मिळते—निदान तशा स्पष्टीकरणाला हातभार तरी लागतो. एखाद्या कुशल भाषांतरकाराला मुळातला सर्वसाधारण परिणाम स्वतःच्या भाषेत जवळ जवळ आणता आला, तरीसुद्धा त्याला मुळातले ध्वनींचे आकृतिबंध दुसऱ्या भाषिक पद्धतीत संक्रमित करणे जमण्यासारखे नसते. मात्र साहित्याचा

फार मोठा भाग अशा ध्वनींच्या आकृतिबंधापासून मुक्त असतो, ही गोष्ट पुष्कळशा साहित्यकृतींच्या अगदी सामान्य भाषांतरांद्वाराही आजवरच्या इतिहासात जे लक्षणीय परिणाम घडून आलेले आहेत, त्यावरून दाखवून देता येईल. कवितेच्या संरचनेत ध्वनी हे एक महत्त्वाचे अंग असते, हे खरे; तरीपण पृष्ठावरील मुद्रणावर विश्वास ठेवणे, हे जितके असमाधानकारक आहे, तितकेच ध्वनींचा विशिष्ट क्रम म्हणजे कविता, हे उत्तरही असमाधानकारक आहे.

कविता म्हणजे वाचकाची अनुभूती, हे या प्रश्नाचे सर्वसाधारणपणे प्रचलित असणारे तिसरे उत्तर होय. कवितेच्या व्यक्तिगत वाचकांच्या मानसिक प्रक्रियेबाहेर कविता म्हणून काही चीज शिल्लक उरत नसते; तसेच कविता वाचताना व ती ऐकताना जी मानसिक अवस्था किंवा प्रक्रिया आपण अनुभवतो, तिच्याशी कविता अशा पद्धतीने एकरूपत्व पावलेली असते, असे प्रतिपादन केले जात असते. परंतु हे मनोव्यापाराचा आधार शोधणारे उत्तरही पुन्हा असमाधानकारकच वाटते. एक गोष्ट अर्थातच खरी आहे की, कविता ही केवळ व्यक्तिगत अनुभवातूनच ज्ञात होत असते; मात्र अशा व्यक्तिगत अनुभवाशी ती एकरूपत्व पावलेली असतेच, असे नाही. कवितेच्या हरएक व्यक्तिगत अनुभवात काहीतरी तऱ्हेवाईकपणा वा शुद्ध व्यक्तिविशिष्टता असतेच असते. त्या अनुभवाला आपल्या मनोवस्थेची व व्यक्तिगत पूर्वतयारीची डूब मिळालेली असते. शिक्षण, हरएक वाचकाचे व्यक्तिमत्त्व, तत्कालीन सर्वसाधारण सांस्कृतिक वातावरण, हरएक वाचकाच्या धार्मिक, तत्त्वज्ञानविषयक किंवा केवळ तंत्रविषयक पूर्वधारणा यांमुळे कवितेच्या प्रत्येक वाचनांमध्ये काही ना काही तात्कालिक व आनुषंगिक अंश मिसळले जात असतात. एकाच व्यक्तीने दोन वेळा केलेल्या वाचनात भिन्नता असू शकते. कारण एक तर त्या व्यक्तीच्या मतांना प्रगल्भता आलेली असू शकते वा तात्कालिक परिस्थितीमुळे,–दमणेभागणे, काळज्या व इतर व्यग्रता यांमुळे, व्यक्तीची तत्कालीन मनोवस्था तात्पुरती दुर्बलही झालेली असू शकते. अशा रीतीने कवितेच्या हरएक अनुभवागणिक काहीतरी वगळले जाते किंवा काहीतरी स्वतःची जादा भर घातली जाते. कविता व तिचा अनुभव ही नेमकी समव्याप्त कधीच असणार नाहीत. पूर्वीच्या वाचनात जे बारकावे अनुभवाला आले नाहीत, अशा बारकाव्यांचा शोध चांगल्या वाचकाला नेहमीच लागत असतो. कमी प्रशिक्षित वा अशिक्षित वाचकाचे वाचन किती उथळ वा विपर्यस्त असेल, हे अधिक आवर्जून सांगण्याची आवश्यकता नाही.

कविता म्हणजे वाचकाचा मानसिक अनुभव, दुसरेतिसरे काहीच नाही, असा दृष्टिकोण स्वीकारल्यामुळे आपण एका अर्थशून्य निष्कर्षाप्रत पोचतो. तो म्हणजे, कवितेचा अनुभव घेतल्यावाचून किंवा दरएक अनुभवाद्वारा तिचे पुनस्सर्जन झाल्यावाचून तिला अस्तित्वच असत नाही. मग या पद्धतीने **डिव्हाइन् कॉमिडी** म्हणून एकच एक रचना राहात नाही, तर जेवढे म्हणून तिचे वाचक होते, आहेत वा होतील, तेवढ्या वेगवेगळ्या डिव्हाइन कॉमिडीज

होतील. सरतेशेवटी आपण संशयवाद वा अराजक यांच्या अगदी टोकाला, म्हणजे 'अभिरुची हा वादविषय होऊ शकत नाही' या भूमिकेवर येऊन ठेपतो. अशी भूमिका गंभीरपणे स्वीकारल्यास, एका वाचकाचा कवितेचा अनुभव हा दुसऱ्या वाचकाच्या कवितेच्या अनुभवाहून अधिक अचूक आहे, असे म्हणणे का शक्य होते, तसेच एखाद्याने लावलेला कवितेचा चुकीचा अन्वयार्थ सुधारून घेता येणे का शक्य असते, याचे स्पष्टीकरण देता येत नाही. म्हणजे मग एखाद्या संहितेसंबंधीची जाण वाढवावी व रसग्रहणाची क्षमता यावी, या हेतूंनी केल्या जाणाऱ्या सर्व प्रकारच्या साहित्याच्या अध्यापनाची इतिश्री, हाच या साऱ्याचा इत्यर्थ ठरेल. आय. ए. रिचर्डस् याच्या लेखनामुळे व विशेषतः त्याच्या **प्रॅक्टिकल क्रिटिसिझम** या ग्रंथामुळे वाचकांच्या व्यक्तिगत तऱ्हेवाईकपणाचे किती उत्कृष्ट विश्लेषण होऊ शकते व चुकीचे दृष्टिकोण दुरुस्त करण्याच्या दृष्टीने एखादा तज्ज्ञ शिक्षक किती उत्कृष्ट कामगिरी बजावू शकतो, याचे चांगले प्रत्यंतर आलेले आहे. परंतु यातली विचित्र गोष्ट अशी आहे की, आपल्या विद्यार्थ्यांच्या अनुभवावर सतत टीकास्त्र सोडणाऱ्या रिचर्डसने, स्वतःच्या अत्युत्कृष्ट समीक्षा-व्यापाराशी सरळ सरळ विरोधी असा, ऐकान्तिक मनोवैज्ञानिक सिद्धान्त उराशी कवटाळलेला आहे. आपल्या उतू जाणाऱ्या भावनांना कविता एक प्रकारची शिस्त लावते, या संकल्पनेतून अखेर कवितेचे मूल्य काहीसे मानसोपचारपद्धतीसारखेच असते, असा निष्कर्ष निघाला व सरतेशेवटी असे उद्दिष्ट एखाद्या चांगल्या कवितेप्रमाणेच एखादी वाईट कविताही गाठू शकेल, एखादा गालिचा, एखादे भांडे, एखादा अभिनय वा सोनाटासारखा एखादा संगीतप्रकारही हे कार्य करू शकेल, याला मान्यता देण्यापर्यंत त्याची मजल गेली.[४] एवंच गृहीत धरलेला आपल्या मनातला आकृतिबंध व त्याच्या जन्मास कारणीभूत ठरलेली मूळ कविता यांत निश्चित स्वरूपाचा संबंध नसतो.

वाचकाचे मनोविज्ञान एरवी कितीही कुतूहलजनक वा अध्यापनोपयुक्त असले, तरी ते सदैव प्रत्यक्ष कलाकृतीच्या अभ्यासाच्या म्हणजेच साहित्याभ्यासाच्या कक्षेच्या बाहेरच राहील. कलाकृतीची संरचना व तिचे मूल्य या प्रश्नांची तड लावण्याच्या दृष्टीने ते असमर्थ ठरणारे आहे. मनोवैज्ञानिक सिद्धान्त हे परिणामविषयक सिद्धान्तच असतात व ते काव्याच्या मूल्यमापनाचे निकष ठरविताना अगदी ऐकान्तिक टोक गाठतात. **द नेम ॲन्ड नेचर ऑफ पोएट्री** (१९३३) या आपल्या व्याख्यानात ए. ई. हाऊसमन याने हेच केले आहे. त्यात तो, बहुधा, वाचकाची जणू थट्टा करीत असे म्हणतो की, चांगली कविता आपल्या पाठीच्या कण्यातून खोल झिणझिण्या जागृत करते. अठराव्या शतकामध्ये प्रेक्षकांनी ढाळलेल्या अश्रूंच्या प्रमाणावरून शोकान्तिकेचा दर्जा ठरवीत असत किंवा चित्रपटशौकीनांकडून हशांच्या संख्येच्या बळावर सुखान्तिकेची गुणवत्ता जोखली जाते, त्याच पातळीवरचा हा सिद्धान्त आहे. अशा रीतीने कवितेची संरचना वा गुणवत्ता यांपैकी कोणत्याही गोष्टीशी मनोवैज्ञानिक सिद्धान्ताचा संबंध नसल्यामुळे अराजक, संशयवाद व मूल्यविवेकासंबंधी संपूर्ण

गोंधळ यातच त्या सिद्धान्ताची परिणती होते.

आय. ए. रिचर्डस्ने ' आदर्श वाचकाचा अनुभव '[५] अशी कवितेची व्याख्या करून मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तात किंचित सुधारणा घडवून आणली आहे, इतकेच काय ते! येथे उघडच समस्येचा थारेपालट होऊन ती आदर्श वाचक या संकल्पनेवर— व तीमधील विशेषणाच्या अर्थावर—केंद्रित झालेली आहे. परंतु उत्तमोत्तम संस्कार करणारी पार्श्वभूमी व सर्वोत्कृष्ट शिक्षण लाभलेल्या वाचकाची आदर्श मनोवृत्ती गृहीत धरली, तरीसुद्धा ही व्याख्या असमाधानकारकच ठरते; कारण मनोवैज्ञानिक पद्धतीच्या सिद्धान्तावर घेतलेले सारे आक्षेप तिलाही तितकेच लागू होतात. तिच्यायोगे कवितेचे सत्त्वच मुळी तिच्या तात्कालिक अनुभूतीत सामावले जाते व अगदी आदर्श वाचकालासुद्धा, यत्किंचित्ही बदल न करता, मूळच्या अनुभूतीची जशीच्या तशी पुनरावृत्ती करणे शक्य नसते. कवितेच्या संपूर्ण अर्थाच्या दृष्टिकोणातून विचार केल्यास अशा कोणत्याही उदाहरणात ती नेहमीच उणी असणार व तिच्या पठणात सदैव कोणती ना कोणती व्यक्तिगत अंगे मिसळणार.

ह्या अडचणींचे निवारण करण्यासाठी एक चौथे उत्तर सुचविले गेले आहे : आपण ऐकत असलेली कविता ही लेखकाची अनुभूती असते. लेखकाची अनुभूती खरी; पण केव्हाची? या प्रश्नाचा एक उपपर्याय आपण येथल्या येथेच वाद करू. तो म्हणजे लेखक उत्तरायुष्यात आपली कविता जेव्हा पुन्हा वाचील, त्या वेळची त्याची अनुभूती. कारण अशा वेळी लेखक हासुद्धा आपल्या कृतीचा एक साधा वाचक बनत असतो व इतर सर्वसाधारण वाचकांकडून ज्या प्रकारचे घोटाळे होतात व ज्या प्रकारचे चुकीचे अर्थ लावले जातात, तसे त्याच्याही हातून घडू शकेल. स्वतःच्या कृतींचा अर्थ लावण्याबाबत लेखकांनीच खुद्द ज्या ढोबळ चुका करून ठेवलेल्या आहेत, त्यांची अनेकानेक उदाहरणे गोळा करणे शक्य आहे : आपल्या कवितेचा अर्थ स्वतःलाच माहीत नाही, अशा आशयाचा ब्राउनिंगचा जो एक किस्सा सांगितला जातो, त्यात तथ्यांश आहे. काही काळापूर्वी लिहिलेल्या लेखनाचा आपण स्वतः चुकीचा अर्थ करतो किंवा त्याचा संपूर्ण अर्थ आपणास लावता येईनासा होतो, हे तर आपणा सर्वांच्या अनुभवातलेच आहे. म्हणजे येथे सुचविलेल्या उत्तराचा अर्थ लेखकाच्या निर्मितिकालीन अनुभूतीशी जोडावा लागतो, परंतु ' लेखकाची अनुभूती ' याचा आपला अर्थ दोन वेगळ्या प्रकारचा असू शकतो : जाणीवयुक्त अनुभूती म्हणजे कलाकृतीला साकार करण्यामागील लेखकाची उद्दिष्टे किंवा निर्मितिप्रक्रियेच्या प्रदीर्घ कालावधीतील त्याची जाणिवेतली किंवा नेणिवेतली अनुभूती. कवितेचे सत्त्व लेखकाच्या लेखनोद्दिष्टामध्ये शोधता येते, ही भूमिका जरी नेहमीच स्पष्ट शब्दांत मांडली जात नसली, तरी ती मोठ्या प्रमाणावर रूढ आहे.[६] तिच्याच आधारावर पुष्कळदा ऐतिहासिक संशोधनाचे समर्थन केले जात असते व एखाद्या कृतीचे विशिष्ट प्रकारचे अन्वयार्थ लावण्याच्या युक्तिवादांच्या मुळाशी पुष्कळदा हीच गोष्ट असते. परंतु बहुतेक कलाकृतींच्या कर्त्यांच्या उद्दिष्टांची पुनर्रचना

करण्यासाठी परिपूर्ण स्वरूपातील कलाकृतीपेक्षा वेगळा पुरावा आपल्या हाती लागत नाही. लेखकाने स्वतःची उद्दिष्टे प्रकट केल्याची समकालीन साक्ष आपणास प्रत्यक्ष उपलब्ध असली, तरी ती काही आधुनिक निरीक्षकावर बंधनकारक असते, असे नाही. लेखकाची अशी 'हेतुकथने' नेहमीच तर्कसंगतीचे आरोपण करणारी असतात; भाष्ये म्हणून ती आपण जरूर विचारात घेतली पाहिजेत, परंतु परिपूर्णत्व पावलेल्या कलाकृतीच्या प्रकाशातच त्यांची चिकित्सा केली पाहिजे. ही हेतुकथने प्रत्यक्षात सिद्ध झालेल्या कलाकृतीला मागे टाकू शकतील : ती फक्त लेखकांच्या मनोरथांची व आदर्शांची निदर्शक असू शकतील. उलट प्रत्यक्ष फलश्रुती मात्र खूपच खालच्या श्रेणीची किंवा लक्ष्यबिंदूपासून पुष्कळच ढळलेलीही असू शकेल. आपण जर का शेक्स्पियरची मुलाखत घेऊ शकलो, तर हॅम्लेट्च्या संबंधात त्याने जी उद्दिष्टे सांगितली असती, ती आपणास बहुधा असमाधानकारक वाटली असती. तरीसुद्धा हॅम्लेट्चे नानाविध अर्थ शोधण्याचा (केवळ नवशोधन करण्याचा नव्हे) आपला आग्रह अगदी रास्त आहे, मग शेक्स्पियरच्या जाणीवयुक्त मनात तशा अर्थांची स्पष्ट स्वरूपाची मांडणी कदाचित झालेली नसेलही.

आपल्या हेतूंचे प्रकटन करताना समकालीन समीक्षेचे वातावरण व समकालीन समीक्षेतली विचारसूत्रे यांचा जबरदस्त पगडा कलावंतांवर असू शकेल; परंतु प्रत्यक्ष कलात्मक फलश्रुतीचे स्वरूप सांगण्याच्या दृष्टीने ही समीक्षासूत्रेच अपुरी पडत असण्याचा संभव असतो : बारोक–युग हे याचे नमुनेदार उदाहरण. कारण नवलाची गोष्ट अशी की, बारोक युगात नव्या कलात्मक व्यापाराचा आविष्कार होऊनही तत्कालीन कलावंतांच्या प्रकटीकरणातून वा समीक्षकांच्या भाष्यांतून त्याचा सुतराम आविष्कार आढळत नाही. आपली कलाशैली प्राचीनांशी तंतोतंत मिळतीजुळती आहे, असाच विचार बर्निनीसारख्या शिल्पकाराने पॅरिसच्या कलाअकादमीपुढे मांडलेला दिसून येतो. तसेच ड्रेसडेन्मध्ये झ्विंगरनामक पराकोटीची रोकोकोपद्धतीची वास्तू उभी करणाऱ्या डॅनियल आदाम पॉपेलमान् नामक शिल्पकाराने आपली ती निर्मिती व्हिटरूव्हियसच्या शुद्ध तत्त्वांना कशी काटेकोरपणे अनुसरणारी आहे, हे दाखवून देण्यासाठी एक सबंध पुस्तिका लिहिलेली आहे.[७] इंग्रजी मेटॅफिजिकल कवींपाशी थोडीफार तुटपुंजी अशी काही समीक्षासूत्रेच होती; (उदाहरणार्थ 'कणखर काव्यपंक्ती') पण त्यांच्या लेखनव्यवहारात जे नावीन्य आढळते, त्याला ती क्वचितच स्पर्श करतात. तसेच मध्ययुगीन कलावंतांनी प्रायः निखळ, धार्मिक व बोधवादी 'उद्दिष्टे'च मनात बाळगलेली होती; पण ती त्यांच्या शैलीमागील कलात्मक तत्त्वांचा साधा ओनामाही सांगू शकत नाहीत. जाणीवपूर्वक केलेले हेतुकथन व प्रत्यक्ष फलश्रुती यांतील विरोध ही साहित्येतिहासात आढळून येणारी एक सर्वसाधारण घटना आहे. आपल्या प्रायोगिक कादंबरीच्या मागे वैज्ञानिक सिद्धान्त असल्याचा प्रामाणिक विश्वास एमिल झोलाला होता, परंतु प्रत्यक्षात मात्र कमालीच्या भडक नाट्यात्मक व प्रतीकात्मक कादंबऱ्या त्याच्या हातून निर्माण झालेल्या

आहेत. गोगॉल हा स्वतःला समाजसुधारक व रशियाचा ' भूगोलवर्णनकार ' समजत असे, मात्र प्रत्यक्षात मनःपूत, काल्पनिक व विक्षिप्त प्राण्यांचा सुळसुळाट असणाऱ्या कथाकादंबऱ्याच त्याने निर्माण करून ठेवलेल्या आहेत. तेव्हा लेखकाच्या हेतूंच्या अध्ययनावरच केवळ विसंबून राहणे हे अगदी अशक्य आहे. कारण त्याच्या स्वतःच्या कृतीवर अचूक भाष्य ठरण्यापासून ते हेतू लांबच राहतात, फार फार तर त्या हेतूंचे कथन म्हणजे त्या कृतीवरचे एक भाष्य ठरते, इतकेच. आता ' हेतूंचे ' अध्ययन याचा अर्थ एकसंध कलाकृतीच्या समग्र अर्थाचा शोध एवढाच केल्यास, त्यावर आक्षेप घेण्याचे कारण नाही.[८] परंतु प्रत्यक्षात मात्र ' हेतुसंशोधन ' या संज्ञेचा उपयोग वेगळ्या पद्धतीने होत असतो व तो काहीसा दिशाभूल करणाराही असतो.

परंतु कवितेचे सत्त्व सर्जनकालीन जाणिवेतल्या व नेणिवेतल्या समग्र अनुभूतीत साठविलेले असते, ही पर्यायी सूचनासुद्धा अधिकच असमाधानकारक आहे. एखादा ' क्ष ' गृहीत धरून प्रारंभ करावा व त्याची पुनर्रचना करण्याची वा शोध घेण्याची कसलीही साधने आपल्या हाती नसावी, त्याप्रमाणे अशा निष्कर्षामुळे ही समस्या व्यवहारतः गंभीर अडचणीत सापडून पूर्णपणे अगम्य होऊन बसते. ह्या दुर्लंघ्य व्यावहारिक अडचणींखेरीज दुसऱ्या दृष्टीनेही हे उत्तर समाधानकारक ठरत नाही. कारण या उत्तरासाठी कवितेचे अस्तित्व व्यक्तिनिष्ठ अनुभवात शोधले जाते व तो अनुभव तर केव्हाच भूतकालीन गोष्ट बनलेला असतो. थोडक्यात सांगायचे तर कविता अस्तित्वात येऊ लागताच सर्जनकालीन अनुभवाचे अस्तित्व संपुष्टात आलेले असते ही संकल्पना बरोवर असेल, तर कोणत्याही कलाकृतीच्या प्रत्यक्ष संपर्कात आपण कधीच येऊ शकणार नाही, उलटपक्षी कवितेच्या वाचनातले आपले अनुभव हे कर्त्याच्या बऱ्याच पूर्वकालातील अनुभवाशी, या ना त्या स्वरूपात, एकरूप असतील, असे आपणास सतत गृहीत धरावे लागेल. ई. एम्. डब्ल्यू. टिलयर्ड याने आपल्या **मिल्टन्**-वरील ग्रंथात **पॅरॅडाइज** लॉस्टमध्ये लेखकाच्या निर्मितिकालीन मनोवस्थेची अभिव्यक्ती झालेली आहे, ही संकल्पना लावून दाखविण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. सी. एस्. लुईसशी त्याचा याबाबत प्रदीर्घ कालपर्यंत व पुष्कळदा अगदी अप्रस्तुत पद्धतीचा वादविवादही झडलेला आहे. परंतु **पॅरॅडाइज लॉस्ट** हे मिल्टन्च्या सर्जनकालीन मनोवस्थेसंबंधीचे काव्य असण्याऐवजी सर्वप्रथम सेटन, आदाम व ईव्ह यांच्यासंबंधीचे, तसेच शेकडो वा हजारो भिन्न भिन्न स्वरूपाचे तत्त्वविचार, प्रातिनिधिक चित्रणे व संकल्पना यांच्यासंबंधीचे काव्य आहे. मात्र ही भूमिका तो त्या वादात मान्य करू शकला नाही.[९] या कवितेचा समग्र आशय एके काळी मिल्टनच्या जाणिवेतल्या व नेणिवेतल्या मनोवस्थेशी संबंधित होता, हे पूर्णपणे सत्य आहे, परंतु एक तर आपण त्या मनोवस्थेपर्यंत पोहोचू शकत नाही, तसेच त्या विशिष्ट क्षणात कर्त्याच्या मनात इतक्या लाखो अनुभवांची गर्दी झालेली असेल की, प्रत्यक्ष कवितेत आपणास त्यांचा मागमूसही लागणे शक्य नाही. प्रस्तुत भूमिका शब्दशः खरी धरून चालल्यास,

कर्त्याच्या सर्जनकालीन मनोवस्थेचा नेमका कालावधी आणि तीत भरून राहिलेले विषय,— ज्यामध्ये दाढदुखीचाही अंतर्भाव असण्याची शक्यता आहे – यांचा उलगडा करताना निरर्थक कल्पनातरंग लढवीत राहणे एवढेच शिल्लक उरते.[१०] वाचक किंवा श्रोता, वक्ता किंवा लेखक यांपैकी कोणीही असो, त्यांच्या मनोवस्थेच्या संदर्भात मनोवैज्ञानिक भूमिका घेतल्याने जेवढ्या समस्या सुटतात, त्याहून उलट अधिक समस्या निर्माण होतात.

तेव्हा सामाजिक आणि सामुदायिक अनुभवाच्या परिभाषेत कलाकृतीचे स्वरूप ठरविण्याच्या दिशेने वाटचाल करणे हे अधिक श्रेयस्कर ठरते. आपल्या समस्येचा समाधानकारक उलगडा होण्यासाठी हा मार्गही जरी उणा ठरत असला, तरी त्यायोगे दोन प्रकारची उत्तरे मिळण्याची शक्यता आहे. कलाकृती ही कवितेच्या यच्चयावत् भूतकालीन व भविष्यकालीन अनुभवांची गोळाबेरीज होय, असे आपण म्हणू शकू : या उलगड्यातून आपल्यापुढे अनंत असंबद्ध वैयक्तिक अनुभव, विकृत आणि चुकीची वाचने व विपर्यस्त गोष्टी दत्त म्हणून उभ्या राहतील. थोडक्यात सांगायचे तर त्यातून मनोवस्था गुणिले अनंत गोष्टी म्हणजे कविता, हेच काय ते उत्तर मिळेल. कवितेच्या यच्चयावत् अनुभवांत सर्वसाधारण असणाऱ्या अनुभूती म्हणजे ती कविता होय, या विधानाद्वारे दुसऱ्या प्रकारचे उत्तर मिळेल.[११] परंतु या उत्तरात यच्चयावत् अनुभूतींचा साधारण-विभाजक म्हणजे कविता होय, हाच निष्कर्ष शिल्लक उरतो. हा साधारण-विभाजक म्हणजे लघुतम, अर्थात सर्वांत उथळ, सर्वांत वरवरचा आणि अत्यंत क्षुल्लकच असणार. अशा उत्तरांतील व्यावहारिक अडचणी सोडल्या, तरी त्यामुळे कलाकृतीच्या समग्र अर्थवत्तेला मुळी पूर्णपणे दारिद्र्याची अवकळा येते !

आपल्या प्रश्नाचे उत्तर वैयक्तिक वा सामाजिक मनोविज्ञानाच्या परिभाषेत सापडणे शक्य नाही. कविता म्हणजे व्यक्तिविशिष्ट अलग अनुभव किंवा तशा अनुभवांची गोळाबेरीज नव्हे, तर कविता ही अनुभवांच्या निर्मितीचे संभाव्य कारण होय, असाच निष्कर्ष काढणे आपणास भाग पडते. मनोवस्थेच्या परिभाषेतील व्याख्या अयशस्वी ठरते, कारण अस्सल कवितेच्या प्रमाणित स्वरूपाची कारणमीमांसा त्यातून होणे शक्य नसते आणि याचे साधे कारण असे की, तिचा अनुभव, चुकीचा वा बरोबर, कसाही घेतला जाणे शक्य असते. प्रत्येक व्यक्तिविशिष्ट अनुभवातला अगदी लहानसा अंशच कवितेच्या सत्त्वाशी पुरेसे नाते सांगू शकेल. याच तऱ्हेने अनेक वाचकांच्या प्रत्यक्ष अनुभवांमध्ये ज्यांचा आंशिक प्रत्यय येऊ शकतो, अशा काही प्रमाणकांची (norms) संरचना या स्वरूपातच कवितेची संकल्पना करावी लागते. प्रत्येक अलग अलग अनुभव (वाचन, तोंडपाठ म्हणणे वा तत्सम अन्य) हा प्रमाणक वा मानदंड यांच्या संचाशी पोहोचण्याचा कमीजास्त यशस्वी व कमीजास्त पुरा पडणारा फक्त एक प्रयत्न म्हटला पाहिजे.

येथे ' प्रमाणक ' ही जी संज्ञा योजिली आहे, तिची गल्लत अभिजाततावादी वा स्वच्छंदतावादी, नैतिक वा राजनैतिक प्रमाणकांशी केली जाऊ नये. या ठिकाणी आमच्या मनात

असलेली प्रमाणके केवळ अंतर्हित स्वरूपाची आहेत व ती कलाकृतीच्या हरएक व्यक्तिगत अनुभूतीतून निष्कर्षित करून घ्यावयाची आहेत आणि अशा सर्वांची मिळूनच एक अस्सल, परिपूर्ण कलाकृती साकार होत असते. आपण कलाकृतींची परस्परतुलना करू लागलो की, या प्रमाणकांतील साम्यभेद नेमके स्पष्ट होतील व साम्यांच्या आधारे कलाकृतीत अनुस्यूत असणाऱ्या प्रमाणकांच्या प्रकारांच्या अनुरोधाने कलाकृतींच्या वर्गीकरणाच्या दिशेने पुढे वाटचाल करता येईल, हे अगदी खरे आहे. शेवटी यातून आपण साहित्यप्रकारांच्या सिद्धान्ताशी व अंतिमतः सर्वसाधारण साहित्यसिद्धान्ताशी येऊन पोहोचू. काही लोक प्रत्येक कलाकृतीच्या अनन्यसाधारणत्वावर काहीसा सकारण भर देत असतात व हे म्हणणे मान्य करीत नाहीत. परंतु अशी मान्यता न देऊन ते व्यक्तिविशिष्टतेच्या संकल्पनेचे घोडे इतके पुढे दामटल्यागत करतात की, हरएक कलाकृती परंपरेपासून संपूर्णपणे अलग पडून परिणामी ती विनिमयविरहित व दुर्बोध ठरविण्याची पाळी येते. हरएक व्यक्तिगत कलाकृतीच्या विश्लेषणापासूनच आपणास प्रारंभ करावा लागेल, हे गृहीत धरूनसुद्धा दोन वा अधिक कलाकृतींत काही दुवे, काही साम्ये, काही समान घटक वा पैलू जरूर आढळतील, हे आपण फारसे अमान्य करू शकणार नाही व अशा रीतीने एका अलग कलाकृतीच्या विश्लेषणापासून ग्रीक शोकांतिकेसारख्या विशिष्ट साहित्यप्रकारापर्यंत व म्हणून सर्वसामान्य शोकान्तिकेपर्यंत व तेथून सर्वसामान्य साहित्यापर्यंत व अंती सर्व कलांना समान असणाऱ्या सर्वसमावेशक संरचनेपर्यंत जाऊन पोहोचण्याचे द्वार आपणास खुले होईल.

पण ही आणखी पुढची समस्या आहे. आधी आपणास या प्रमाणकांचे अस्तित्व कोठे व कोणत्या रूपात असते, याचा निर्णय करणे भाग आहे. कलाकृतींच्या अधिक बारकाव्याच्या विश्लेषणाने हे दिसून येईल की, प्रमाणकांची एकजिनसी अशी काही एक प्रणाली असत नाही, तर हरएक स्तरावरील गौण उपप्रकारांसह विविध स्तरांची बनलेली अशी ती एक व्यवस्था असते, व तशीच संकल्पना करणे श्रेयस्कर. रोमन इन्गार्डन् या पोलिश तत्त्वज्ञान्याने साहित्यिक कलाकृतीचे अतिशय कल्पक व तंत्रनियत विश्लेषण केलेले आहे.[१२] त्यात त्याने स्तरभेद स्पष्ट करण्यासाठी ह्युसेर्लप्रणीत नामरूपमीमांसेवर (phenomenology) आधारलेल्या ज्ञानार्जनाच्या पद्धती अवलंबिल्या आहेत. त्याने मानलेले सर्वसाधारण भेद कितपत निर्दोष वा फलप्रद आहेत, याविषयी हरएक तपशिलाचा वेध घेण्याची आपणांस तादृश गरज नाही : पहिला स्तर ध्वनीचा असतो. मात्र ध्वनिस्तर म्हणजे शब्दांतून उमटणारा प्रत्यक्ष ध्वनी किंवा उच्चारण, असा गैरसमज करून घेणे योग्य नाही, हे आमच्या मागील युक्तिवादातून दिग्दर्शित झालेलेच आहे. तर हा ध्वनींचा आकृतिबंध अनिवार्यच ठरतो; कारण ध्वनींच्या आधारेच अर्थाच्या घटकांचा दुसरा स्तर उद्भवत असतो. प्रत्येक सुट्या शब्दाला स्वतःचा अर्थ असेल व त्याचा संयोग संदर्भातील घटकांशी होऊन त्यातून पदसंयोग व वाक्यविन्यास निर्माण होतील. वाक्यविन्यासाच्या विशिष्ट संरचनेतून वस्तूंच्या

प्रस्तुतीकरणाचा तिसरा स्तर सिद्ध होतो. या स्तरात कादंबरीकाराचे ' विश्व ', स्वभावचित्रण व पार्श्वभूमी यांचा अंतर्भाव होतो. इन्गार्डन् याने याला आणखी दोन स्तरांची जोड दिलेली आहे; परंतु ते पृथक्पणे दिग्दर्शित केले नाहीत तरी चालेल. लेखकाच्या ' विश्वा 'च्या स्तराकडे विशिष्ट दृष्टिकोणातून पाहिले जाते. पण हा स्तर अनिवार्यपणे प्रत्यक्ष मांडलेला असेलच असे नाही, तो व्यंजनेने सुचविलेलाही असेल. म्हणजे साहित्यात प्रस्तुत झालेला एखादा प्रसंग ' दृष्ट ' वा ' श्रुत ' स्वरूपात प्रस्तुत झालेला असू शकेल. उदा. दाराच्या आवाजासारखी एखादी घटना तसेच एखादे स्वभावचित्र ' बाह्य ' वा ' अंतर्गत ' स्वभाववैशिष्ट्यांसह पाहता येईल. शेवटी इन्गार्डन्ने, ज्यायोगे कला आपणास चिंतनशील बनविते, असे 'अतिप्राकृतिक गुण ' (उदात्त, शोकात्म, भीषण, पवित्र) म्हणून एक स्तर सांगितला आहे. हा स्तर तसा अनिवार्य नाही. काही साहित्यकृतींच्या बाबतीत तो लागूही होणार नाही. लेखकाच्या ' विश्वा 'त म्हणजे त्याने प्रस्तुत केलेल्या वस्तुमात्रांच्या जगात शेवटच्या ह्या दोन्ही स्तरांचा अंतर्भाव होऊ शकेल. मात्र हे स्तर साहित्याच्या विश्लेषणाच्या बाबतीत अगदी खऱ्याखुऱ्या समस्या सुचवीतही असतात. हेन्री जेम्सच्या काळापासून व विशेषतः लबकने जेम्स्प्रणीत सिद्धान्त व व्यवहार यांचे अधिक पद्धतशीर दर्शन घडविल्यापासून निदान कादंबरीच्या बाबतीत ' कथनभूमिके 'कडे (Point of view) चांगलेच लक्ष वेधले गेले आहे. इन्गार्डन्ने ' अति-प्राकृतिक गुणवैशिष्ट्यां 'चा (metaphysical qualities) हा जो एक स्तर कल्पिला आहे, त्यामुळे बुद्धिनिष्ठतेतून होणाऱ्या चुकांचा नेहमीचा धोका टाळून कलाकृतीच्या ' तात्त्विक अर्था 'च्या प्रश्नात पुनर्प्रवेश करण्याची सोय उपलब्ध झाली आहे.

येथे भाषाविज्ञानातील एका समांतर गोष्टीने ही संकल्पना स्पष्ट करणे उपयुक्त ठरेल फर्दिनां द सोसूर व प्राग येथील भाषाविज्ञानमंडळातील भाषावैज्ञानिक हा भाषा (langue व भाषाव्यवहार (parole) म्हणजे अनुक्रमे भाषेची व्यवस्था व विशिष्ट भाषिक कृती यांतील भेद साक्षेपाने दर्शवतात.[१३] मूळ कविता आणि त्या कवितेचा व्यक्तिगत अनुभव यांतील भेद आणि वरील भेद हे परस्परांशी जुळतात. भाषेची व्यवस्था (langue) म्हणजे संकेत व प्रमाणक यांचा संघात होय. आपआपली विशिष्ट भाषा बोलणाऱ्या व्यक्तींची बोलणी कितीही भिन्न-सदोष वा अपूर्ण असली, तरीसुद्धा त्यांना नियत करणाऱ्या संकेत–प्रमाणकांतील परस्परसंबंध व कार्य यांतून आपणांस एक मूलभूत सुसंगती व एकता दिसून येते व तिचे आपण वर्णन करू शकतो. कमीत कमी या बाबतीत तरी साहित्यिक कलाकृती व भाषेची पद्धती यांची स्थिती एकच असते. आपण स्वभाषा निःशेषपणे वा पूर्णपणे कधीच उपयोगात आणणार नसल्याने व्यक्ती म्हणून तिची संपूर्ण प्रतीती आपणास कधीच येणार नसते. नेमकी हीच स्थिती बोधनाच्या (cognition) प्रत्येक क्रियेत प्रत्यक्षात प्रकट होत असते. कोणतीही वस्तू तिच्या समग्र गुणवैशिष्ट्यांसह आपणांस कधीच ज्ञात होणार नाही. परंतु अगदी भिन्न भिन्न स्वरूपाच्या आलोकतारतम्यांतून पाहूनही आपणांस वस्तूंची जी

ओळख झालेली असते, ती आपण कधीच नाकारू शकणार नाही. वस्तूमध्ये कोणती ना कोणती 'नियमन-प्रणाली' आपणास नेहमीच जाणवत असते व तिच्यायोगे आपली बोधनाची क्रिया स्वैर नवशोधन किंवा व्यक्तिनिष्ठ भेददर्शन अशा स्वरूपाची राहात नाही, तर वस्तुस्थितीने अध्यारोपित केलेल्या काही प्रमाणकांचे पुनर्बोधन किंवा प्रतीती असे तिचे स्वरूप असते. त्याचप्रमाणे कलाकृतीच्या संरचनेत असा एक स्वभावधर्म असतो की 'तिची प्रतीती घेणे आपले कर्तव्य आहे,' असे वाटावे. त्या स्वभावधर्माची माझी प्रतीती सदैव अपूर्णच असेल; परंतु इतर ज्ञानविषयांच्या बाबतीत घडते, तद्वतच काही अपूर्णता राहूनही काही एक 'नियततत्त्वाची संरचना' तेथेही शिल्लक राहतेच. [१४]

आधुनिक भाषावैज्ञानिकांनी संभाव्य ध्वनींचे स्वनिम (phonemes) म्हणून विश्लेषण केलेले आहे, तसेच रूपिम (morphemes) व पदसंयोग म्हणूनही ते आणखी पुढे विश्लेषण करीत असतात. उदाहरणार्थ, वाक्याचे वर्णन, एक केवळ कामचलाऊ उक्ती असे न करता, अन्वित वाक्यविन्यासाचा आकृतिबंध असे केले जाते. आधुनिक कार्यलक्षी भाषा-विज्ञान अद्याप ध्वनिविचारावलीकडे फारसे विकसित झालेले नाही. परंतु या समस्या कठीण असल्या, तरी अगदीच न उलगडण्याजोग्या किंवा सर्वस्वी अनोख्या नाहीत. जुन्या व्याकरणामध्ये प्रत्ययप्रक्रिया व वाक्यविन्यास म्हणून ज्या प्रश्नांचे विवेचन होत असे, त्यांचेच हे पुनर्विधान आहे. कोणत्याही साहित्यकृतीच्या विश्लेषणामध्येही अर्थाचे घटक व सौंदर्यात्मक प्रयोजनासाठी त्यांची करण्यात आलेली विशिष्ट संघटना यांच्या स्वरूपात अगदी समान स्वरूपाच्या समस्यांना तोंड द्यावे लागत असते. नव्या व अधिक साक्षेपी विधानात काव्यशास्त्रीय अर्थविज्ञान, शब्दकळा आणि प्रतिमासृष्टी यांसारख्या नव्या समस्या पुन्हा मांडल्या जात आहेत. अर्थाचे घटक, वाक्ये व वाक्यांच्या संरचना वस्तूकडे संकेत करीत असतात व निसर्गदृश्ये, चार भिंतीआडची दृश्ये, व्यक्तिचित्रे, कृती किंवा तत्त्वविचार अशा प्रकारच्या काल्पनिक वास्तवांचीही रचना करीत असतात. अनुभवनिष्ठ वास्तवाशी त्यांची गल्लत होऊ नये अशा रीतीने त्यांचे विश्लेषणही करता येते व भाषिक संरचनेचा वारसा त्यांना लाभलेला आहे, ही वस्तुस्थिती दृष्टिआड होत नाही. कादंबरीतील एखाद्या व्यक्ति-चित्राचा विकास अर्थघटकांच्या द्वारेच होत असतो आणि तोही व्यक्तीने स्वतः उच्चारलेल्या किंवा तिच्याविषयी उच्चारल्या गेलेल्या वाक्यांद्वारेच साधला जात असतो. सुसंगत भूत-काळाचा वारसा असणाऱ्या जीवशास्त्रीय व्यक्तीशी तुलना करता ही व्यक्ती अनिश्चित स्वरू-पाची असते. [१५] अशा पद्धतीच्या स्तरभेदांमुळे फायदा होतो तो असा की, आशय व अभि-व्यक्ती या पारंपरिक व दिशाभूल करणाऱ्या भेदावर त्यामुळे मात केली जाते. ज्या भाषिक निम्नस्तरात आशय गर्भित असतो वा ज्यावर तो अवलंबून असतो, त्याच्याशी निकटवर्ती राहूनच आशयाचे पुन्हा प्रकटीकरण व्हावयाचे असते.

परंतु साहित्यिक कलाकृती म्हणजे प्रमाणकांच्या स्तरीकरणाची एक पद्धती, या संकल्पनेत-

सुद्धा या पद्धतीच्या अस्तित्वाचे प्रत्यक्ष स्वरूप अनिश्चित राहते. या गोष्टीची यथायोग्य हाताळणी करण्यासाठी आपणांस नाममात्रवाद विरुद्ध वास्तवतावाद, मानसवाद विरुद्ध वर्तनवाद यांसारख्या विवाद्य प्रश्नांची–थोडक्यात, ज्ञानमीमांसेतील सर्व प्रमुख समस्यांची व्यवस्था लावावी लागेल. तरीसुद्धा अतिरेकी प्लेटोवाद व अतिरेकी नाममात्रवाद हे दोन ध्रुव टाळल्यास आपले काम भागण्यासारखे आहे. प्रमाणकांची ही पद्धत गृहीत धरण्याची किंवा त्यांना 'वास्तव मानून' चालण्याची किंवा या पद्धतीला, सत्तत्त्वांच्या कालनिरपेक्ष जगतावर अधिसत्ता गाजविणारा काही एक आदिम तत्त्वविचार ठरविण्याची मुळीच गरज नाही. एखाद्या त्रिकोणाच्या, संख्येच्या किंवा 'तांबडेपणा'सारख्या एखाद्या गुणाच्या संकल्पनेसारखे सत्ताशास्त्रीय अस्तित्व साहित्यिक कलाकृतीला नसते. या तऱ्हेच्या 'पदार्था'हून साहित्यिक कलाकृतीची वेगळीक म्हणजे कालप्रवाहातील एका विशिष्ट बिंदूवर तिची निर्मिती होत असते. दुसरी गोष्ट अशी की, ती परिवर्तनशील नसते, एवढेच नव्हे, तर पुढे संपूर्ण नष्टही होते. या बाबतीत तरी ती साहित्यकृती भाषेच्या पद्धतीशी मिळतीजुळतीच आहे. मात्र ती प्रायः व्यक्तिगत निर्मिती असल्याने तिच्या उदयास्ताचे क्षण जसे सांगता येतात, तसे भाषेच्या बाबतीत सांगता येण्याची शक्यता कमी असते. उलट अतिरेकी नाममात्रवाद 'भाषेच्या पद्धती'ची संकल्पना व एकंदरीत आपण जिला कलाकृती असे संबोधितो, ती संकल्पना त्याज्य ठरवितो, तिला केवळ एक सोयिस्कर कल्पित किंवा 'वैज्ञानिक वर्णन' म्हणून मान्यता देतो व परिणामी संपूर्ण समस्या किंवा चर्चेय मुद्दाच कक्षेतून निसटतो, हे आपण ओळखले पाहिजे. अनुभवजन्य वास्तवतेच्या सीमित संकल्पनेत जे जे म्हणून बसत नाही, त्याला त्याला वर्तनवादी धारणा 'गूढवादी' किंवा 'अति-प्राकृतिक' ठरवीत असतात, परंतु 'स्वनिम'ला कपोलकल्पित मानणे किंवा भाषेच्या पद्धतीला केवळ उच्चारप्रक्रियेचे 'वैज्ञानिक वर्णन' समजणे म्हणजे सत्याच्या समस्येकडे दुर्लक्ष करणे होय.[१६] आपण काही प्रमाणकांना मान्यता देत असतो व त्या प्रमाणकांपासून होणाऱ्या च्युतींची दखल घेतो, तसेच आपण काही निव्वळ शाब्दिक वर्णने स्वकौशल्याने तयार करीत नसतो. या दृष्टीने समग्र वर्तनवादी दृष्टिकोणच मुळी अमूर्तीकरणाच्या सदोष सिद्धान्ताच्या पायावर आधारलेला आहे. आपण संख्या वा प्रमाणक यांची मांडणी केली वा न केली, तरी त्यांचे अस्तित्व जसे असावयाचे तसे असतेच. गणती मीच करीत असतो किंवा वाचनही मीच करीत असतो, हे निःसंशय; तरीपण गणतीचे प्रस्तुतीकरण वा प्रमाणकांना दिलेली मान्यता म्हणजे काही प्रत्यक्ष संख्या वा प्रमाणक नव्हेत. 'ह्' या ध्वनीचे उच्चारण म्हणजे काही 'ह्' हा स्वनिम नव्हे. आपण वास्तवतेच्या परिघात प्रमाणकांची एक संरचना ध्यानात घेत असतो; आपण नुसते शाब्दिक रचनांचे नवशोधन करीत नसतो. आपण बोधनाच्या व्यक्तिगत क्रियांमार्फतच या प्रमाणकांपर्यंत पोहचू शकतो व या क्रियांच्या बाहेर किंवा त्यांच्यापलीकडे जाऊ शकत नाही, हा आक्षेप फक्त वरवरच आकर्षक आहे. आपल्या बोधनासंबंधीच्या कांटप्रणीत टीकेवर

हाच आक्षेप घेतला जात असतो व तरीही कांटप्रणीत युक्तिवादानेच त्याचे खंडण करणे, शक्य आहे.

प्रमाणकांच्या बाबतीत आपला गैरसमज होणे किंवा प्रमाणकांच्या आपल्या आकलनात न्यूनता असणे शक्य आहे, हे खरे; तरीसुद्धा त्याचा अर्थ असा नव्हे की, आपल्या आकलनावर बाहेरून टीका करणाऱ्या समीक्षकाला काहीएक अतिमानवी भूमिका लाभलेली असून त्याने स्वतःच्या खास अंतःप्रेरणेने प्रमाणकांच्या संपूर्ण व्यवस्थेवर काबू मिळविल्याचा आव आणावा. एका ज्ञानशाखेतील उच्चतर मानदंडाच्या प्रकाशात आपण आपल्या दुसऱ्या ज्ञानशाखेवर टीका करीत असतो, असेही म्हणता येईल. स्वतःच्या दृष्टीच्या पल्ल्याची परीक्षा करण्यासाठी स्वतःच्याच डोळ्यांकडे पाहण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या माणसाच्या भूमिकेत स्वतःला बसविणे, हे काही आपल्याकडून अपेक्षित नाही; तर जो स्वतःला स्पष्ट दिसणाऱ्या वस्तूंशी स्वतःला फक्त धूसरपणे दिसणाऱ्या वस्तूंची तुलना करतो व त्या उभय वर्गांत मोडणाऱ्या वस्तूंचे प्रकार ठरविण्यासाठी सर्वसाधारण नियम शोधून काढतो, तसेच अंतर, प्रकाश व तत्सम गोष्टींचा विचार करून दृष्टीचा पल्ला ठरवतो व त्यांतील भेद स्पष्ट करतो, अशा माणसाची भूमिका आपण घेतली पाहिजे.

साम्यसंबंधाचा विचार केल्यास, तुलनात्मक प्रक्रियेच्या विविध स्वरूपाचे चुकीचे वा अपुरे ‘ प्रत्यय ’ किंवा स्पष्टीकरणे यांच्या अभ्यासाच्या बळावर आपण एखाद्या कवितेतील खरे व खोटे पाठ तसेच कलाकृतीत गर्भित असणाऱ्या प्रमाणकांची राखलेली बूज किंवा त्यांची केलेली मोडतोड यांतील भेद स्पष्ट करू शकू. ज्याप्रमाणे स्वनिमांचा अभ्यास केला जातो, तद्वतच या प्रमाणकांची प्रत्यक्ष कार्यवाही, त्यांचे संबंध व परस्पर संयोग यांचाही अभ्यास करता येतो. एखाद्या विशिष्ट व्यक्तीची मनोवस्था वा व्यक्तिसमूहाची मनोवस्था या अर्थाने कोणतीही साहित्यिक कलाकृती अनुभवात्मक तथ्य नसते, एवढेच नव्हे, तर एखाद्या त्रिकोणाप्रमाणे ती आदर्श, अपरिवर्तनीय वस्तूही नसते. कोणतीही कलाकृती अनुभवाचा विषय बनू शकते व आपण हेही कबूल करू की, ती व्यक्तिगत अनुभवाच्या माध्यमातूनच समजू शकते परंतु ती कोणत्याही एका विशिष्ट अनुभवाशी एकरूप असत नाही. ती एखाद्या संख्येसारख्या आदर्श वस्तूपेक्षा भिन्न असते, कारण ती स्वतःच्या संरचनेतील अनुभवात्मक (शारीरिक वा शक्यतेच्या दृष्टीने शारीरिक) अंशाच्या द्वारे म्हणजे ध्वनींच्या पद्धतींतूनच समजू शकते; उलट त्रिकोण किंवा एखादी संख्या ही अंतःप्रज्ञेने तडक ओळखता येते. आदर्श वस्तूंहून ती आणखी एका महत्त्वाच्या बाबतीत वेगळी असते. ज्याला ‘ जीवन ’ असे संबोधता येईल, अशी काहीतरी गोष्ट तिच्या ठायी असते. तिचा जन्म कालौघाच्या एका विशिष्ट बिंदूवर झालेला असतो. इतिहासक्रमात तिच्यात परिवर्तन घडून येते आणि ती नष्टही होते. कोणतीही कलाकृती ‘ कालातीत ’ असते, ती केवळ याच अर्थाने की, ती राखून ठेवल्यास, अगदी सर्जनापासून तिच्या संरचनेतील मूलभूत स्वरूप कायम राहिलेले असते;

परंतु ती ' ऐतिहासिक 'ही असते. तिचा जो विकास चालू असतो, त्याचे वर्णन करता येते. समीक्षक व वाचक यांचे अनुभव व मूल्यांकने यांची इतिवृत्ते तसेच विशिष्ट कलाकृतीच्या अन्य कृतींवर झालेल्या परिणामांची प्रतिवृत्तेही उपलब्ध असतात, त्यांच्या बळावर आपणास कलाकृतीच्या इतिहासाची पुनर्रचना करणे काही मर्यादेपर्यंत शक्य होते, कारण कलाकृतीचा विकास म्हणजे दुसरेतिसरे काही नसून तिच्या इतिहासक्रमात घडून आलेल्या मूर्तरूपांची मालिकाच असते. आपली आधीच्या मूर्त रूपांची (पठणे, समीक्षा, चुकीची स्पष्टीकरणे) जाणीव आपल्या अनुभूतीवर प्रभाव गाजवील : आधीच्या पठणांमुळे आपली तिच्या विषयीची जाण अधिक सखोल व्हावी, असे शिक्षण मिळेल किंवा गतकालीन प्रचलित असणाऱ्या स्पष्टीकरणांविरुद्ध उग्र प्रतिक्रियाही निर्माण करील. या सर्व गोष्टींतून समीक्षेच्या इतिहासाचे महत्त्व दृष्टोत्पत्तीस येते व व्यक्तिगत धारणेचे स्वरूप व मर्यादा यांच्या जटिल समस्यांवर आपण येऊन ठेपतो. एखादी कलाकृती उत्क्रांतीच्या अवस्थेतून जात असते व शिवाय तसे होत असताना स्वतःची मूलभूत संरचना जशीच्या तशी कायम राखू शकते, हे कसे घडते ? ज्याप्रमाणे एखादा प्राणी किंवा मानव यांच्या आयुष्याचा प्रवाह निरंतर बदलत राहूनही तो प्राणी वा मानव तोच आहे, असे म्हणता येते; थेट त्याच अर्थाने, एखाद्या कलाकृतीच्या इतिहासक्रमातील ' जीवना 'विषयीही म्हणता येते. वाटर्लूच्या लढाईचा इतिहास पुनर्रचित करता आला व तिचे परिणामही स्पष्टपणे वेगळे करून दाखविता आले, तरी ती आता नक्कीच इतिहासजमा झालेली गोष्ट आहे. ईलियड् काव्याचे तसे नाही. त्याचे अस्तित्व अद्याप आहे व ते पुन्हापुन्हा आपला प्रभाव गाजवीत राहणार आहे. पण ईलियड्च्या समकालीन ग्रीक लोकांनी ते ऐकले किंवा वाचले व आपण ते आज वाचतो या दोन्ही क्रियांमध्ये एकरूपता आहे, असे आपणास कोणत्या अर्थाने म्हणता येईल ? आपण असे समजू या की, आपणास उपलब्ध झालेली सदर ग्रंथाची संहिताही एकच आहे; तरीपण आपली त्या ग्रंथाविषयीची अनुभूती, काही म्हटले तरी, भिन्नच असणार ! ग्रीसमधील तत्कालीन बोलभाषा व प्रस्तुत ग्रंथाची भाषा यांतील विरोध आपणास जाणवण्यासारखा नाही व म्हणून जिच्यावर प्रस्तुत ग्रंथाचा काव्यात्म प्रभाव बहुंशी अवलंबून होता, अशा तत्कालीन बोलभाषेपेक्षा जी वेगळी तऱ्हा त्यात अवलंबिलेली असेल, ती आपणास जाणवणार नाही. कवीला अभिप्रेत असणाऱ्या विशिष्ट अर्थाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे अंग ठरणारी अशी कित्येक संदिग्ध स्थळे असू शकतील की, जी आता आपणास समजणारही नाहीत. अर्थात त्याबाबत कल्पकतेने प्रयत्न करावे लागतील, हे उघड आहे. ग्रीक लोकांच्या देवदेवताविषयक श्रद्धा किंवा ग्रीकांच्या नैतिक मूल्यांची यत्ता ध्यानात घेऊन स्वतःला त्यांच्या परिस्थितीत कल्पावे लागेल व तरीही त्यात आपणास काही अंशीच यश मिळेल. इतके असूनसुद्धा त्या काव्याच्या लक्षणीय व मूलभूत ' संरचने 'चे एकरूपत्व विविध कालखंडांतून अबाधित राहिलेले आहे, हे नाकारता येणार नाही. तरीपण ही एक गतिशील संरचना आहे. इतिहासाच्या ओघात

वाचक, समीक्षक आणि सहप्रवासी कलावंत यांच्या मनामनांतून प्रवास करीत असता तिची रूपे बदलत आलेली आहेत.[१७] अशा रीतीने प्रमाणकांची एक व्यवस्था विकसित होत राहिली आहे व ती बदलतही राहिलेली आहे, तसेच काही एका अर्थाने तिची अनुभूती निरंतर, अपूर्ण व अर्धवटच राहणार आहे. परंतु या गतिशील संकल्पनेचा अर्थ केवळ व्यक्तिवाद किंवा सापेक्षतावाद असा नाही. भिन्न भिन्न स्वरूपाचे सारेच दृष्टिकोण सारखेच बरोबर असतात, असे नाही विषयाचे परिपूर्ण व सखोल आकलन व्हावे म्हणून कोणता दृष्टिकोण अधिक उपयुक्त ठरणार आहे, हे ठरविणे नेहमीच शक्य असते. दृष्टिकोणांची उच्चनीच श्रेणी, व प्रमाणकांविषयीचा समज दर्शविणारी समीक्षा या गोष्टी अन्वयार्थाच्या परिपूर्णतेच्या संकल्पनेत अनुस्यूत असतात. ‘ जरी अंतिमतः तसेच पूर्णत्वाने नसले, तरी विश्वचैतन्य हे सापेक्षतेतच असते ’ या भूमिकेच्या स्वीकारामुळे अखेर सर्वच सापेक्षतावाद पराभूत होतो.[१८]

अशा रीतीने कलाकृती ही अशी एक अनन्यसाधारण ज्ञानवस्तू ठरते की जिला खास स्वरूपाचा सत्ताशास्त्रीय दर्जा असतो. ती काही वास्तव (एखाद्या पुतळ्याप्रमाणे भौतिक) किंवा मानसिक (प्रकाश वा वेदना यांच्या अनुभवाप्रमाणे मनोवैज्ञानिक) किंवा आदर्शरूप (त्रिकोणाप्रमाणे) नसते. व्यक्तिव्यक्तींतील परस्पर-संबंधांतर्गत असणाऱ्या आदर्श संकल्पनांच्या प्रमाणकांची ती एक व्यवस्था असते. सामुदायिक विचारप्रणालींमध्ये या संकल्पनांचे अस्तित्व असते; त्यांच्याबरोबर त्या बदलत असतात. वाक्यांच्या ध्वनिसंरचनेवर आधारलेल्या व्यक्तिगत मानसिक अनुभवांमार्फतच त्यांचे ज्ञान होऊ शकते, असे मानणे अवश्य आहे.

आम्ही कलात्मक मूल्यांच्या प्रश्नाची चर्चा केलेली नाही. परंतु येथवरच्या छाननीवरून हे दिसून आले असेल की, प्रमाणकांच्या व मूल्यांच्या पलीकडे संरचना अशी काही वेगळी गोष्ट असत नाही. कोणत्याही कलाकृतीचे आकलन तसेच तिचे विश्लेषण आपण मूल्यांच्या संदर्भाखेरीज करूच शकणार नाही. अमुक एका संरचनेला ‘ कलाकृती ’ म्हणून मी ओळखतो, ह्या वस्तुस्थितीतच मूल्यनिर्णय गर्भित असतो. संरचनेवर मूल्ये बाहेरून लादली जातात किंवा ती तीत ‘ परंपरे ’ने येतात वा उपजत असतात व अशा स्वरूपाचे विघटन शक्य असते, असे गृहीत धरून चालण्यात शुद्ध नामरूप–मीमांसाशास्त्राची (phenomenology) चूक होत असते. एरवी आंतर्वेधी दृष्टीने नटलेल्या पण मूल्यांशी संदर्भ न राखता कलाकृतीच्या विश्लेषणाचा प्रयत्न करणाऱ्या रोमन इन्गार्डन्‌च्या ग्रंथालाही अशा विश्लेषण-प्रमादाचा बट्टा लागलेला आहे. याचे मूळ, अर्थातच, नामरूप-मीमांसावाद्यांच्या समजुतीत आहे. या मंडळींची समजूत अशी आहे की, ‘ सत्तत्त्वां’ची चिरंतन व अमर स्वरूपाची क्रम-व्यवस्था असते, तिला फक्त अनुभवजन्य व्यक्तिगत वस्तुस्थिती मागाहून जोडून दिली म्हणजे झाले मूल्यांची अशी निरपेक्ष श्रेणी गृहीत धरल्याने व्यक्तिगत निर्णयांच्या सापेक्षतेशी असलेला आपला संबंध अनिवार्यपणे सुटतो. मग एक प्रकारच्या गोठलेल्या विश्वचैतन्या-समोर व्यक्तिगत निर्णयांचा लोंढा दत्त म्हणून उभा राहतो.

निरपेक्षतावादाचा हा डळमळीत सिद्धान्त व सापेक्षतावादाचा तितकाच डळमळीत प्रति-सिद्धान्त मागे टाकून त्याऐवजी या दोहोंत समतोल साधून नवीनच संश्लेषणात्मक सिद्धान्त तयार केला पाहिजे. या सिद्धान्तामध्ये मूल्यांची श्रेणी गतिशील तर राहीलच; पण ती स्वतः मात्र शरणागती पत्करणार नाही, हे पाहिले पाहिजे. या संकल्पनेला आम्ही ' आलोकतारतम्यवाद ' (' Perspectivism ') असे संबोधिले आहे. परंतु त्याचा अर्थ मूल्यविषयक अराजक किंवा वैयक्तिक लहरींचा बडेजाव माजवणे असा नसून ज्यांची कल्पना देता येते, तसेच वेळ प्रसंगी ज्यांवर टीकाही करता येते, अशा विविध दृष्टिकोणांतून वस्तूची कोणतीही बाजू जाणून घेण्याची प्रक्रिया हाच आहे. संरचना, चिन्ह व मूल्य हे एकाच समस्येचे त्रिविध पैलू ठरतात व ते कृत्रिमपणे एकमेकांपासून विभक्त करणे शक्य नसते.

प्रथमतः आपण कलाकृतीच्या विविध स्तरांचे वर्णन व विश्लेषण करण्यासाठी उपयुक्त ठरणाऱ्या ज्या पद्धती आहेत, त्यांचे परीक्षण करण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे : (१) ध्वनिस्तर, श्रुतिसुभगता, लय व छंद (२) साहित्यकृतीच्या रूपनिष्ठ भाषिक संघटनेचे निर्धारण करणारे अर्थाचे घटक, तसेच तिच्या पद्धतशीर छाननीतून निष्पन्न होणारी साहित्यकृतीची शैली व शैलीशास्त्रीय शिस्त (३) सर्व शैली–वैज्ञानिक साधनांत केंद्रवर्ती असणारी प्रतिमा व रूपक ही साधने. यांची चर्चा विशेष अगत्याची ठरते, कारण ही साधने फारशी डोळ्यांवर न येता खिरत असतात, ते (४) प्रतीक व प्रतीकपद्धती यांच्या द्वारे उभे राहणारे काव्याचे विशिष्ट ' विश्व '–की ज्याला आपण काव्यात्म ' दिव्यकथा ' (Myth) असे संबोधितो. कथनात्मक कल्पित कथामार्फत प्रक्षेपित होणाऱ्या ' विश्वा 'द्वारे सादर होणाऱ्या (५) मांडणीच्या तऱ्हा आणि तंत्रे यांच्या खास समस्यांसाठी आम्ही एक स्वतंत्र प्रकरणच देणार आहोत. व्यक्तिगत कलाकृतींना लागू होणाऱ्या विश्लेषणपद्धतींचे सर्वेक्षण होताच आम्ही प्रश्न उपस्थित करू तो—(६) साहित्यप्रकारांच्या स्वरूपाचा. त्यानंतर समीक्षाविषयक सर्वात केंद्रवर्ती समस्या विचारार्थ घेऊ.—(७) मूल्यमापन. अंतिमतः आपण साहित्याच्या मूल्य-मापनाच्या इतिहासाकडे पुनश्च वळू व मग (८) साहित्येतिहासाच्या स्वरूपाची आणि एका कलेचा इतिहास म्हणून साहित्याच्या अंतर्गत इतिहासाच्या रचनेच्या शक्यतेची चर्चा करू.

■

तेरा /

श्रुतिसुभगता, लय आणि छंद

प्रत्येक साहित्यिक कलाकृती ही प्रथमतः अर्थनिष्पत्ती करणारी ध्वनींची मालिका असते. आज काही साहित्यकृतींत या ध्वनिस्तराचे महत्त्व घटलेले आढळून येते. तसे पाहिले तर बहुतेक कादंबऱ्यांत ह्या ध्वनिस्तराची पातळी पारदर्शकतेपर्यंत पोचलेली असते. तरीपण अर्थनिष्पत्तीसाठी तेथेही ध्वनिस्तर ही अत्यावश्यक अशी शर्त असतेच. ड्रायझरची कोणतीही कादंबरी व पो कवीची एखादी ' दि बेल्स् 'सारखी कविता घेतली, तरी त्यांच्यातील भेद केवळ ध्वनिस्तराच्या प्रमाणाचा असतो आणि अशा भेदाच्या आधारे कल्पित कथासाहित्य आणि काव्य यांना दोन परस्परविरोधी साहित्यप्रकार म्हणून उभे केल्यास त्याचे समर्थन करताना अपयशच पदरात पडते. अगदी गद्य ग्रंथकृतींसह कित्येक साहित्यकृतींतील ध्वनिस्तर चित्तवेधक असतो व तद्द्वारा तो सौंदर्यात्म अनुभवाचे एक अविभाज्य अंगच बनलेला असतो. बऱ्याचशा अलंकारप्रचुर गद्याच्या संदर्भात हे खरे असते; पद्य मुळी त्याच्या व्याख्येनुसारच भाषेच्या ध्वनिव्यवस्थेचे संघटनात्मक रूप असल्याने सर्वच प्रकारच्या पद्याबाबत हे खरे असते, हे वेगळे सांगायला नको.

ध्वनीच्या परिणामांच्या विश्लेषणात महत्त्वाची असूनही अनेकदा दुर्लक्षित राहणारी दोन तत्त्वे आपण पक्की ध्यानात ठेविली पाहिजेत. प्रारंभीच ध्वनींचा प्रत्यक्ष प्रयोग आणि त्यांचा आकृतिबंध यांत आपण भेद करणे अवश्य ठरते. साहित्यकृतीचे मोठ्याने केलेले पठण हाही तिचा एक प्रयोगच असतो. हा प्रयोग व्यक्तिविशिष्ट असतो व थोड्याफार व्यक्तिगत अधि-कांशांची मिळवणी होऊन तयार झालेला असा तो एक अनुभव असतो. किंबहुना उलटपक्षी असेही म्हणता येईल की, असा प्रयोग म्हणजे मूळ आकृतिबंधाचे एक विकृतीकरण असू शकते किंवा त्यात मूळच्या आकृतिबंधाकडे संपूर्ण दुर्लक्षही होणे शक्य असते. म्हणून लय-

शास्त्र किंवा छंदःशास्त्र यांची उभारणी केवळ व्यक्तिगत पठणांच्या अभ्यासाच्या पायावर करता येणे शक्य नाही. अर्थाशी फारकत करून केवळ ध्वनींचे विश्लेषण करणे श्रेयस्कर, अशी जी दुसरी सर्वसाधारण समजूत प्रचलित आहे, तीसुद्धा खोटी आहे. कलाकृती म्हटली की, ती एकात्मच असते, या आपल्या सार्वत्रिक संकल्पनेनुसार अशा प्रकारची फारकत करणे हे साहजिकच चुकीचे ठरत असते, शिवाय केवळ ध्वनीला स्वयमेव असा सौंदर्यात्म परिणाम असू शकत नाही व यदाकदाचित असला तर तो फारच अत्यल्प असतो, हे एखादा प्रत्यक्ष प्रयोग करून पाहिल्यास उघड होण्यासारखे आहे. एखाद्या पद्यकृतीच्या अर्थासंबंधी किंवा निदान तिच्या एकंदर भावच्छटेसंबंधी काही एक किमान कल्पना नसेल, तर ती पद्य-कृती 'श्रुतिमधुर' ठरू शकणार नाही. ज्या भाषेचा आपणास गंधही नसतो, अशी एखादी परकी भाषा कानावर पडत असतानासुद्धा आपण विशुद्ध ध्वनी ऐकत नसतो, तर एकीकडे स्वभाषेच्या उच्चारविषयक सवयी आपण त्या भाषेवर लादीत असतो व त्याचबरोबर, अर्थातच, त्या वक्त्याने वा पाठकाने ध्वनींना दिलेल्या अर्थपूर्ण स्वराघाताचेही श्रवण करीत असतो. काव्यांतर्गत विशुद्ध ध्वनी ही एक कपोलकल्पित चीज तरी असते किंवा बर्केहॉफने **इस्थेटिक मेझर**[1]मध्ये मांडलेल्या ध्वनींच्या अध्ययनाप्रमाणे अतिसुलभ वा प्राथमिक पातळी-वरील संबंधाची ती एक मालिका तरी असते. कवितेच्या समग्र स्वरूपाचे एक अविभाज्य अंग म्हणून ध्वनिस्तरात जी विविधता असते किंवा त्या स्तराला जे खरेखुरे महत्त्व असते, त्याची कारणमीमांसा अशा अभ्यासाद्वारे होऊ शकत नाही.

ध्वनींचे अंगभूत घटक व त्यांचे परस्परसंबंधात्मक घटक हे या समस्येचे दोन परस्परभिन्न असे पैलू ठरतात व या दोहोंत भेद करणे हे आपले पहिले कर्तव्य ठरते. पहिल्या घटकाचा इत्यर्थ असा की, 'अ' किंवा 'ओ', 'ल्' किंवा 'प्' यांना प्रमाणनिरपेक्ष स्वरूपाचे एक स्वयमेव व्यक्तित्व असते; कारण 'अ' किंवा 'प्' हे अधिकउणे होऊ शकत नाहीत. ध्वनिपरिणामांच्या संदर्भात 'सांगीतिकता' (musicality) किंवा 'श्रुतिसुभगता' (euphony) अशी आपण नावे देत असतो. हे परिणाम हाच ध्वनिगुणातील अंगभूत भेदांचा पाया असतो. उलटपक्षी परस्परसंबंधात्मक भेद हे लय व छंद यांना पायाभूत ठरू शकतात. ध्वनींची उच्चनीचता, बलाघात, पुनरावृत्तीची आवर्तने या सर्वांमधून प्रमाणात्मक भेद निष्पन्न होत असतात. उच्चनीचतेची वरची वा खालची पट्टी, कालावधीचे दीर्घत्व वा अल्पत्व, बलाघाताची प्रबलता वा क्षीणता, पुनरावृत्तीचे अधिकउणे प्रमाण हे प्राथमिक स्वरूपाचे बहुतेक भेदही महत्त्वाचे आहेत; कारण त्यांयोगे भाषावैज्ञानिक बाबींचा एक सबंध गटच्या गट विभक्त राखला जात असतो. या बाबींना रशियनांनी स्वरमेळ (instrumentovka-orchestration) म्हणून नाव दिलेले आहे; कारण ज्या ध्वनिगुणाच्या तत्त्वाची अरतीपरती हाताळणी करून लेखक तिचा पुरेपूर फायदा उठवीत असतात, त्या तत्त्वावर त्यांना विशेष जोर द्यावयाचा असतो.[2] पद्यांतर्गत 'सांगीतिकता' (वा 'स्वरावली': Melody) ही संज्ञा

भ्रामक म्हणून सोडून दिली पाहिजे. आपण ज्या गोष्टींची ओळख पटवून घेत आहोत, त्या गोष्टी सांगीतिक स्वरावलीशी बिलकूल समांतर नाहीत. संगीतांतर्गत स्वरावली ही उघडच ध्वनीच्या उच्चनीचतेने ठरत असल्याने तिचे भाषांतर्गत स्वराघाताशी जे समांतरत्व दिसते, ते मोघम स्वरूपाचेच म्हटले पाहिजे. कंपने आणि उच्चनीचतेतील द्रुतगती यांनुसार घडून येणाऱ्या बदलांसह उच्चारल्या जाणाऱ्या वाक्याचा स्वराघात व निश्चित स्वरस्थानांनी आणि नियत कालांतरांनी युक्त असणारी सांगीतिक स्वरावली यांमध्ये खरोखरच अगदी लक्षणीय असे भेद आहेत.[३] तसेच श्रुतिसुभगता ही संज्ञा तितकीशी पर्याप्त नाही; कारण ब्राउनिंग किंवा हॉपकिन्स यांच्यासारखे कवी जाणूनबुजून कठोरत्व योजून अर्थाभिव्यंजक ध्वनिपरिणाम साधू पाहतात. अशांच्या बाबतीत 'स्वरमेळा'च्या संदर्भात 'श्रुतिकर्कशता'–(cacophony) सुद्धा विचारात घ्यावी लागत असते.

'स्वरमेळ' साधण्याच्या तांत्रिक युक्त्यांपैकी ध्वनींचे आकृतिबंध सजातीय वा सहयोजित ध्वनिगुणांची पुनरावृत्ती व अभिव्यंजक ध्वनींचे किंवा ध्वन्यनुकरणाचे उपयोजन यांत आपण भेद केला पाहिजे. रशियन रूपवाद्यांनी ध्वनींच्या आकृतिबंधांचा अभ्यास विशेष जाणकारीने केलेला दिसून येतो. कीट्सने आपल्या कवितेत अशा प्रयोगासंबंधी स्वतःच जिज्ञासूपणे जी उपपत्ती बसविलेली आहे, तिच्यामधील शब्दालंकारांचे विश्लेषण इंग्रजीत डब्ल्यू. जे. बेट् याने केलेले आहे.[४] पुनरावृत्त होणाऱ्या ध्वनींची संख्या, पुनरावृत्तीच्या आवर्तनांची संख्या, पुनरावृत्त होणाऱ्या ध्वनिसमूहातील एकामागून एक येणाऱ्या ध्वनींचा क्रम, लयीच्या घटकांमधील ध्वनींचे स्थान यांच्या आधारे संभाव्य शब्दालंकारांचे वर्गीकरण ऑसिप ब्रिक् याने मांडलेले आहे.[५] या शेवटच्या आणि सर्वांत उपयुक्त असणाऱ्या वर्गीकरणाची आणखी पुढे वर्गवारी होणे आवश्यक आहे. एकाच चरणातील परस्परसमीपवर्ती ध्वनींची पुनरावृत्ती, एका गटाच्या प्रारंभी व दुसऱ्या गटाच्या अंती येणाऱ्या ध्वनींची पुनरावृत्ती, एका चरणान्ती व दुसऱ्या चरणारंभी, किंवा चरणाचरणांच्या आरंभीच्या किंवा केवळ चरणान्ती येणाऱ्या ध्वनींची पुनरावृत्ती असे पुनरावृत्तींचे अलग अलग गट करता येतील. यांतील उपान्त्य गट Anaphora (मुखयमक). याचे वाक्यादी–पुनरावृत्ती या शैलीवैज्ञानिक अलंकाराशी साम्य दिसते, तर शेवटच्या गटात अन्त्ययमकासारख्या (rhyme) नेहमीच्या अलंकाराचा समावेश होईल. या वर्गवारीनुसार अन्त्ययमक हे ध्वनिपुनरावृत्तीचे केवळ एक उदाहरण ठरेल व त्याचा अभ्यास तत्सदृश व्यंजनानुप्रास (Alliteration) व स्वरानुप्रास (Assonance) या अलंकारांचा विचार टाळून करता येणार नाही.

प्रत्येक भाषेची वर्णव्यवस्था स्वतंत्र असल्याने तिच्यातील विरोधी स्वर वा समान स्वर यांचे तसेच व्यंजनांचे परस्परसंबंध स्वतंत्र असतात, तेव्हा परिणामदृष्ट्या भाषेभाषेगणिक शब्दालंकार वेगवेगळे होतात; शिवाय अंतिमतः कविता वा तिची पंक्ती यांच्या सर्वसामान्य अर्थाच्या एकूण रोखापासून ध्वनिपरिणामांचीही फारकत करता येणार नाही, हे आपण

विसरता कामा नये. गीत आणि संगीत यांच्याशी काव्याचे समीकरण कल्पिणाऱ्या स्वच्छंदतावाद्यांच्या वा प्रतीकवाद्यांच्या प्रयत्नांना, रूपकयोजनेची एक वेगळी तऱ्हा, याहून विशेष महत्त्व नाही. कारण विशुद्ध ध्वनींची विविधता, सुस्पष्टता व त्यांना प्राप्त होणारे आकृतिबंध यांच्या बाबतीत काव्य हे संगीताशी कधीच स्पर्धा करू शकणार नाही. भाषांतर्गत ध्वनीचे कलात्मक तथ्यांत रूपांतर होण्यासाठी अर्थ, संदर्भ तसेच एकूण सूर (tone) ध्यानात घेणे अत्यावश्यक असते.

अंत्ययमकांच्या (rhyme) अभ्यासातून ही गोष्ट दाखवून देता येईल. अंत्ययमक हीसुद्धा एक अतिव्यामिश्र चीज आहे. चरणान्ती ध्वनींची सहीसही पुनरावृत्ती (किंवा बहुतांश पुनरावृत्ती) करणे, हे अन्त्ययमकाचे श्रुतिसुभगतेच्या दृष्टीने प्रयोजन असते. हेन्री लँझ याने **फिजिकल बेसिस ऑफ ऱ्हाइम्**[६] या आपल्या ग्रंथात अन्त्ययमक हे स्वरनिर्मित ' उच्च स्वरांशा 'च्या (overtones) पुनरावृत्तीतून निश्चित होत असते, हे दाखवून दिलेले आहे. पण ध्वनीचे हे अंग मूलभूत असले तरी अन्त्ययमकाच्या बाबतीत मात्र केवळ एक पैलूच ठरते हे उघड आहे. मात्र चरणान्तदर्शक तत्त्व किंवा श्लोकबंदिशीचे एक संघटकतत्त्व, कधी कधी तर एकमेव संघटकतत्त्व म्हणून जे छंदःशास्त्रीय कार्य अंत्ययमकाद्वारे साधले जाते, ते सौंदर्यशास्त्रदृष्ट्या फार महत्त्वाचे आहे. पण त्याहीपेक्षा अन्त्ययमकाला अर्थव्यंजकत्व असते व त्यामुळे काव्यरचनेच्या संपूर्ण रूपात ते खोलवर गुंतून गेलेले असते, ही गोष्ट सर्वांत महत्त्वाची होय. शब्द समीप आणणे, त्यांतले दुवे जोडणे किंवा त्यांत विरोधविन्यास साधणे या गोष्टी अन्त्ययमक करीत असते. अन्त्ययमकाच्या या शब्दार्थलक्ष्यी (semantic) उद्दिष्टाच्या विविध पैलूंमधील फरक दाखवून देणे शक्य आहे. अन्त्ययमकाद्वारे शब्दार्थलक्ष्यी असे कार्य कितपत साधते, असा प्रश्न आपणास रास्तपणे उपस्थित करता येईल. अन्त्ययमक उत्तरोपसर्गात (character, register), धातुरूपात (drink, think) की उभय रीतींनी (passion, fashion) साधलेले आहे ? यमकबद्ध शब्दांची निवड कोणत्या शब्दार्थलक्ष्यी क्षेत्रातून केलेली आहे ? उदा. ते एका व अनेक व्याकरणीय कोटींतील (शब्दांच्या जाती, विविध विभक्ती) आहेत की वस्तुसमुच्चयवाचक आहेत ? यमकबद्ध शब्दांतील शब्दार्थलक्ष्यी संबंधांविषयी आपणास जिज्ञासा धरता येते. ते समान शब्दयुग्मांप्रमाणे (heart, part, tears, fears) एकाच शब्दार्थलक्ष्यी क्षेत्रातले आहेत की त्या दृष्टीने पूर्णपणे भिन्न क्षेत्रातले असूनही साहचर्यसंबंध व समीपविन्यास (Juxtaposition) यांमुळे ते केवळ आपणास विस्मयचकित करतात ? डब्ल्यू. के. व्हिमूझॅट याने पोप व बायरन् यांच्या काव्यातील अशा प्रकारच्या परिणामांची चर्चा करणारा एक उत्कृष्ट निबंध लिहिलेला आहे.[७] त्यात हे कवी ' Queens ' व ' screens ', ' elope ' व ' pope ' किंवा ' mahogany ' व ' philogany ' अशा स्वरूपाचे शब्दविन्यास केवळ विस्मयाचा धक्का देण्यासाठी कसे साधीत असतात, त्याचेही विवेचन केलेले आहे. सरतेशेवटी समग्र कवितेच्या संदर्भात अंत्ययमकाचे श्रेय किती ?

यमकबद्ध शब्दाचे कार्य केवळ पादपूर्णार्थक तर नाही ना ? की एकदम दुसरे टोक गाठून म्हणजे केवळ यमकबद्ध शब्दांधारेच एखाद्या कवितेच्या वा श्लोकाच्या अर्थाविषयी अनुमान करता येणे शक्य आहे ? – या प्रश्नांच्या धर्तीचा भेद आपण दाखवून देऊ शकू. अन्त्य-यमके कधी श्लोकाला चौकट पुरवू शकतात किंवा अस्तित्व जाणवू नये इतकी नगण्यताही कधी कधी धारण करतात (उदा. ब्राउनिंगकृत ‘ Last Duchess ’).

एच. सी. वाईल्डप्रमाणे[८] उच्चारसरणीच्या इतिहासाचा भाषिक पुरावा म्हणूनही अन्त्य-यमकाचा अभ्यास करता येतो (पोपप्रणीत join व shrine हे यमक). परंतु काव्यप्रणाली-नुसार आणि अर्थात राष्ट्राराष्ट्रांतील भिन्न भिन्न पद्धतींनुसार यमकविषयक ‘ काटेकोरपणा ’-च्या कसोट्यांत महदंतर पडत आलेले आहे, हे साहित्यिक प्रयोजनाच्या दृष्टीने ध्यानात घेतले पाहिजे. इंग्रजीमध्ये जेथे पुल्लिंगी अंत्ययमकाचे (masculine : बलाघातयुक्त अंत्याक्षरी यमक) प्राबल्य असते, तेथे स्त्रीलिंगी (feminine : उपांत्याक्षरावर बलाघात असणारे द्व्यक्षरी अंत्ययमक), तसेच त्र्यक्षरी अंत्ययमकाच्या द्वारे बहुधा विडंबनात्मक वा हास्योत्पादक परिणाम साधला जातो, तर मध्ययुगीन लॅटिन, इटालियन किंवा पोलिश काव्यात स्त्रीलिंगी अंत्ययमके प्रायः गांभीर्योत्पादनासाठी आवश्यक असतात. दर्शनी अंत्ययमक (उच्चार भिन्न, पण अक्षरे समान), समानोच्चारित पण भिन्नार्थसूचक शब्दोच्चारांनी साधलेला श्लेष, स्थलकालानुसार उच्चारणात आढळून येणारी पराकोटीची विविधता व भिन्न भिन्न कवींच्या व्यक्तिगत तऱ्हेवाईक लकबी या इंग्रजीमधील सर्व खास समस्या आजवर क्वचितच उपस्थित केल्या गेल्या आहेत. प्रस्तुतच्या रूपरेषेपेक्षाही अंत्ययमकांनी साधल्या जाणाऱ्या परिणामांचे तपशीलवार वर्णन करणारा व रशियन तसेच अन्य युरोपीय प्रमुख राष्ट्रांतील एतद्विषयक इतिहास सांगणारा व्हिक्टोर झिर्मुन्स्की याने जो एक अंत्ययमकासंबंधी ग्रंथ रचलेला आहे,[९] त्याच्या तोडीचे कार्य इंग्रजीत आजवर तरी मुळीच झालेले नाही.

स्वरगुण किंवा व्यंजनगुण यांची आवृत्ती (उदा. अनुप्रास) हे निर्णायक तत्त्व असणाऱ्या ध्वनीच्या आकृतिबंधापासून ध्वन्यनुकरणाचा प्रश्न वेगळा काढून या दोहोंतील फरक पाहिला पाहिजे. या ध्वन्यनुकरणाच्या प्रश्नाकडे बरेच लक्ष पुरविले गेले, याची दोन कारणे आहेत. एक गोष्ट अशी की, काव्यातील बहुतेक अतिप्रसिद्ध अशा अत्युत्कृष्ट उताऱ्यांतून अशा धर्तीचे अनुकरण साधण्याचा हेतू दिसून येतो व दुसरे असे की, ध्वनी व त्याने निर्देशिलेली वस्तू यांमध्ये कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपाचा सहसंबंध हटकून असतो, असे गृहीत धरणाऱ्या प्राचीनतर गूढवादी संकल्पनेशी ध्वन्यनुकरणाच्या तत्त्वाचे निकटचे नाते प्रस्थापित झालेले आहे. या बाबतीत पोप व सदी यांचे काही उतारे किंवा प्रत्यक्ष विश्वात भरून राहिलेल्या संगीताचे गेयरूप शब्दांकन करण्याची सतराव्या शतकातील धारणा (उदा. जर्मनीतील (Hars dor ffer ’)[१०] या गोष्टी ध्यानात घेतल्या तरी खात्री पटावी. शब्द हा तद्द्योतक वस्तूचे वा क्रियेचे ‘ अचूक ’ प्रतिनिधित्व करीत असतो, या दृष्टिकोणाचा आता सर्वसाधारणतः

त्याग करण्यात आलेला आहे : फार तर, ध्वन्यनुकारी शब्दांचा एक स्वतंत्र वर्ग भाषेत असतो, एवढ्या गोष्टीला मान्यता देण्याकडे आधुनिक भाषाविज्ञानाचा कल आहे. तसेच असे ध्वन्यनुकारी शब्द ऐकलेल्या ध्वनींचे अनुकरण करण्याचा खचितच प्रयत्न करीत असले, तरी काही बाबतींत ते भाषेच्या सर्वसाधारण ध्वनिव्यवस्थेच्या कक्षेबाहेर असतात, यालाही भाषाविज्ञानाची मान्यता आहे. (Cuckoo, buzz, bang, miaow) अगदी एकरूप ध्वनि-समूहाला भिन्न भिन्न भाषांत संपूर्णपणे वेगळे अर्थ असू शकतात (उदा. Rock याचा अर्थ जर्मनमध्ये 'जाकीट' तर इंग्रजीत 'मोठा शिलाखंड' असा होतो. Rok चा रशियनमध्ये 'नशीब' तर चेकमध्ये 'वर्ष' असा अर्थ होतो.) किंवा निसर्गामधील ध्वनींचे भिन्न भिन्न भाषांतील प्रस्तुतीकरण भिन्न भिन्न स्वरूपाचेच आढळून येते (उदा. 'ring', sonner, läuten, zvonit). जॉन क्रो रँझमने गमतीने दाखवून दिल्याप्रमाणे 'The murmuring of innumerable bees' सारख्या एखाद्या पंक्तीचा ध्वनिपरिणाम खरे पाहता अर्थावरच अवलंबून असतो. यात 'murdering of innumerable beeves' असे अल्पमात्र ध्वनिपरिवर्तन घडल्यास अनुकरणात्मक परिणाम पार पुसला जातो.[११]

तरीसुद्धा भाषावैज्ञानिकांनी या प्रश्नाचे महत्त्व वाजवीहून कमी लेखले असून रिचर्डस व रँझम् यांच्यासारख्या आधुनिक समीक्षकांनी तर हा प्रश्न घाईने अगदी चुटकीसरसा निकालात काढला आहे, असे म्हणावेसे वाटते. येथे आपण प्रमाणानुसार तीन स्तरांत फरक केला पाहिजे. प्राकृतिक ध्वनीचे प्रत्यक्ष अनुकरण हा पहिला स्तर : बोलणाराच्या भाषिक पद्धती-नुसार त्या त्या शब्दांच्या उच्चारणात फरक पडत असला, तरी Cuckoo सारख्या शब्दाचे बाबतीत हा स्तर सफल झाल्याचे दिसून येते. ध्वनिचित्रण साधणाऱ्या भाषिक ध्वनींच्या द्वारे प्राकृतिक ध्वनींची नक्कल केलेली असते व तीही अशा संदर्भात की, जेथे शब्दांना स्वयं-सिद्ध असा नादानुवर्ती परिणाम नसतो. उदा. वर उल्लेखिलेल्या टेनिसन्च्या अवतरणातील 'innumerable' प्रमाणे किंवा होमर व व्हर्जिल यांच्या उताऱ्यांत आढळते, त्याप्रमाणे ती नक्कल असते. अशा प्रकारे ध्वन्याकृतीत गोवलेल्या सूक्ष्म बारकाव्यांचे ध्वनिचित्रण साधणाऱ्या शब्दांपासून वरील प्रकारचे प्राकृतिक शब्दांचे अनुकरण वेगळे मानले पाहिजे. सरतेशेवटी ध्वनिप्रतीकता किंवा ध्वनिरूपकत्व हा महत्त्वाचा स्तर राहतो. या स्तरावर प्रत्येक भाषेगणिक प्रस्थापित झालेले स्वतंत्र संकेत वा आकृतिबंध सिद्ध झालेले असतात. मोरिस ग्रामों (Grammot) याने फ्रेंच पद्याचा अभिव्यंजकतेच्या दृष्टीने तपशीलवार व अत्यंत कल्पकतापूर्ण अभ्यास मांडलेला आहे.[१२] फ्रेंचमधील सर्व स्वरांचे व व्यंजनांचे वर्गीकरण करून त्याने भिन्न भिन्न कवींच्या कवितांतील त्यांच्या अभिव्यंजक परिणामांचे अध्ययन केलेले आहे उदा. स्वच्छ स्वरांद्वारे लघुत्व, वेगवत्ता, ओज, डौलदारपणा व तत्सम अन्य गोष्टींची अभिव्यंजना होऊ शकते.

ग्रामोंचे अध्ययन आत्मनिष्ठ स्वरूपाचे आहे, असा आक्षेप घेता येण्यासारखा आहे; कारण

प्रत्येक भाषिक पद्धतीच्या आपापल्या कक्षेत शब्दांना स्वतःचा म्हणून काही एक वेगळा तोंडवळा (Physiognomy) किंवा केवळ नादानुवर्तित्वापेक्षा अधिक सर्वंकष स्वरूपाची ध्वनिप्रतीकता असते. सर्वच भाषांमध्ये ऐंद्रिय संवेदनांच्या संकरातून तयार झालेले जोडशब्द व कल्पनासाहचर्ये भरून राहिलेली असतात व कवी त्या सहसंबंधांचा अगदी उचित असा फायदा उठवून अनेक चारकावे साधीत असतात, यात शंका नाही. रँबोच्या 'Les voyelles' या प्रसिद्ध कवितेत विशिष्ट स्वर (vowels) व रंग यांमध्ये एकास एक असे संबंध दिसून येतात; आता हे संबंध अतिप्रचलित रूढींवर आधारलेले असतील[१३] किंवा ते केवळ मनःपूतही असू शकतील; परंतु अग्र स्वर (e आणि i) आणि पातळ, चपळ, स्पष्ट व चमकदार वस्तू, तसेच पश्च स्वर (o आणि u) आणि अवजड, मंद, सुस्त व काळ्या रंगाच्या वस्तू यांमधील मूलभूत साहचर्यभाव ध्वनिवैज्ञानिक प्रयोगांद्वारे सिद्ध करून दाखविणे शक्य आहे.[१४] कार्ल स्टंफ व वोल्फ्गॅंग कोलर यांच्या अभ्यासातून व्यंजनांमध्येही 'सावळी' (ओष्ठ्य व कण्ठ्य) तसेच 'उजळ' (दन्त्य व तालव्य) अशी विभागणी करता येते, हे स्पष्ट दिसते. काही झाले तरी, या बाबी म्हणजे नुसती रूपके नव्हेत, तर ध्वनी व रंग यांमधील निःसंदिग्ध साधर्म्यावर आधारलेले साहचर्यभाव आहेत, शिवाय ते संबंधित भाषापद्धतीच्या संरचनेत विशेषेकरून पाहावयास मिळणारे आहेत.[१५] 'ध्वनी व त्यांचा अर्थ' ही सार्वत्रिक स्वरूपाची भाषिक समस्या आहे,[१६] तर एखाद्या साहित्यकृतीमध्ये घेतला जाणारा ध्वनींचा फायदा आणि त्यांची केलेली संघटना हा स्वतंत्र प्रश्न आहे. यातल्या शेवटी उल्लेखिलेल्या प्रश्नाचे अध्ययन अगदी अपुऱ्या स्वरूपातच चालू असलेले दिसेल.

लय व छंद यांच्या समस्या 'स्वरमेळा'च्या (Orchestration) समस्येपेक्षा वेगळ्या आहेत. छंद व लय यांचे अध्ययन फार मोठ्या प्रमाणावर झालेले असून तत्संबंधीचे लेखनही उदंड झालेले आहे. लयीची समस्या ही अर्थातच काही केवळ साहित्याशी वा केवळ भाषेशीही निगडित असणारी समस्या नव्हे. निसर्गातील कोणत्याही क्रियेत, प्रकाशनिर्मित संदेश-चिन्हात, संगीतात, काहीशा आलंकारिक अर्थाने रूपणकलांतही लय असते, तशीच एक सर्वसाधारण भाषिक लयही असते. लयीच्या प्रत्यक्ष स्वरूपासंबंधी ज्या डझनावारी उपपत्ती आहेत, त्यांची चिकित्सा करीत बसण्याचे कारण नाही.[१७] कालिक आवृत्ती (periodicity) हा लयीचा अपरिहार्य घटक मानणाऱ्या उपपत्ती आणि चलनवलनाचे अनावर्ती रचनाव्यूह लयीच्या एका व्यापक संकल्पनेत अंतर्भूत करणाऱ्या उपपत्ती यांमधील भेद तपासूनही आपले उद्दिष्ट साधण्याजोगे आहे. यांपैकी पहिला दृष्टिकोण लय व छंद या दोन्ही गोष्टी निःसंशय एकच मानतो. 'गद्यलयी'ची संकल्पना आत्मव्याघाती म्हणून किंवा निव्वळ एक रूपक मानून नाकारावी लागते.[१८] झीव्हर्सने भाषणांच्या व्यक्तिगत लयीचे आणि कालिक आवृत्तीचा अभाव असूनही लयबद्धता असणाऱ्या plain song चे (निश्चित छंदोबद्धता व साथ यांचा अभाव असणारे प्रार्थनागीत) तसेच बऱ्याचशा अपरिचित अशा विदेशी संगीताचे, त्यातील

नानाविध घटकांसह जे संशोधन केलेले आहे, त्यामुळे दुसऱ्या अधिक समावेशक दृष्टिकोणाला पुष्टी मिळालेली आहे. अशा रीतीच्या लयसंकल्पनेत व्यक्तिगत भाषण तसेच सर्व प्रकारचे गद्यलेखन यांमधील लयीच्या अध्ययनाला वाव मिळू शकेल. सर्व प्रकारच्या गद्यलेखनात एक प्रकारची लय असते, अगदी निव्वळ गद्यप्राय वाक्याचेही गणमात्रालेखन शक्य असते, म्हणजे ऱ्हस्व वा दीर्घ, तसेच साघात वा निराघात अशी अक्षरांची उपविभागणी होऊ शकते, हे सहज दाखवून देता येते. जोशुआ स्टील् नामक लेखकाने अठराव्या शतकात या गोष्टीचा बराच प्रपंच केलेला होता;[१९] व गद्याचे विश्लेषण करणारे खूपच लेख आज उपलब्धही आहेत. लयीचा स्वरावलीशी म्हणजे विशिष्ट क्रमाने येणाऱ्या स्वरांनी नियंत्रित झालेल्या स्वराघाताच्या पातळीशी निकटचा संबंध जोडला जात असतो व लय आणि स्वरावली या उभय संकल्पनांचा अंतर्भाव व्हावा, अशा व्यापक अर्थाने लय ही संज्ञा योजली जात असते. एडवर्ड झीव्हर्स या सुप्रसिद्ध जर्मन भाषावैज्ञानिकाने लययुक्त आकृतिबंध आणि स्वराघातयुक्त आकृतिबंध यांतील व्यक्तिगत भेद स्पष्ट केल्याचा दावा सांगितलेला असून ओत्तमार रूझ् याने शारीरिक पवित्र्यांचे विशिष्ट नमुने व श्वसन यामध्ये सहसंबंध प्रस्थापित केले आहेत[२०] प्रस्तुत संशोधन निखळ साहित्यिक उद्दिष्टाशी निगडित करण्याचा तसेच रूझप्रणीत नमुने व साहित्यिक शैली यांमध्ये परस्पर-सहसंबंध प्रस्थापित करण्याचा प्रयत्न झालेला असला,[२१] तरी हे प्रश्न प्रायः साहित्यिक व्यासंगाच्या कक्षेबाहेरचे आहेत, असे आम्हास वाटते.

इंग्रजी बायबलमधील तसेच सर टॉमस ब्राऊन व रस्किन् किंवा डी क्विन्सी यांच्या लेखनातील काही खास गद्य परिच्छेद त्यांतील लयीमुळे व कधीकधी स्वरावलीमुळे, अगदी अनवधानाने वाचन करणाऱ्या वाचकावरही आपली छाप पाडताना आढळतात. अशा प्रकारच्या लययुक्त गद्याच्या उपयोगाचे व वैशिष्ट्याचे म्हणजेच गद्यलयीच्या प्रकृतीचे स्पष्टीकरण आपण जेव्हा करू लागतो; तेव्हाच आपण साहित्यिक व्यासंगाच्या प्रांतात प्रवेश करीत असतो. कलात्मक गद्यलयीची स्वरूपनिश्चिती करताना लक्षणीय अडचणी उद्‌भवत असतात. डब्ल्यू. एम्. पॅटर्सन याच्या **ऱ्हिदम् ऑफ प्रोज** [२२] या सुप्रसिद्ध ग्रंथात तालविस्थापनाच्या (syncopation) साक्षेपी पद्धतीने गद्यलयीची मीमांसा करण्याचा प्रयत्न झालेला आहे. जॉर्ज सेंट्सबरीकृत सर्वसंग्राहक स्वरूपाच्या ‘ **हिस्ट्री ऑफ प्रोज ऱ्हिदम** ’[२३] या ग्रंथात गद्यलय ही ‘ विविधते ’वर आधारलेली असते, असे आग्रही प्रतिपादन सतत करण्यात आलेले असले तरी गद्यलयीच्या प्रत्यक्ष स्वरूपाचे निदान करण्याचे मात्र टाळण्यात आलेले आहे. सेंट्सबरीचे ‘ स्पष्टीकरण ’ खरे मानून चालल्यास अर्थातच ‘ लय ’ म्हणून काही चीजच शिल्लक राहात नाही. तरीपण गद्यलय छंदःशास्त्रीय आकृतिबंधांच्या काटेकोर चौकटीत बसविली जाण्याचा धोकाच सेंट्सबरीला आवर्जून दाखवून द्यावयाचा होता, हे निःसंशय. निदान डिकन्समध्ये वारंवार केलेला मुक्तरचनेचा प्रयोग आपणास आज तरी विचित्र व भावविवशतेतून घडलेल्या च्युतीसारखाच वाटतो.

गद्यलयीवर काम करणारे अन्य संशोधक काहीशा वेगळ्या पण एकाच पैलूचा अभ्यास करीत असतात. तो पैलू म्हणजे चढ-उतार (cadence) किंवा लॅटिन परंपरेतील वक्तृत्व-शाली गद्य वाक्यांच्या अंती जाणवणारी लयबद्धता. लयीच्या निश्चित स्वरूपाच्या आकृति-बंधांना लॅटिनमध्ये विशिष्ट नावेही होती. 'चढउतारा'च्या लयीत, विशेषतः प्रश्नार्थक व उद्गारवाचक वाक्यांच्या बाबतीत स्वरावलीचा प्रश्नसुद्धा अंशतः निगडित असतो. लॅटिन भाषापद्धतीत ऱ्हस्वदीर्घाला जेवढा साचेबंदपणा प्राप्त झालेला आहे, तेवढा इंग्रजी बलाघात-पद्धतीला आलेला नाही. त्यामुळे लॅटिनमधील 'कर्सस'चे (cursus : विशिष्ट पद्धतीच्या गद्यलयीचे) जेव्हा इंग्रजीमध्ये अनुकरण केले जाते, तेव्हा त्यातील साक्षेपी आकृतिबंध, ते कानावर पडताच जाणवणे हे आधुनिक वाचकाला जड जाते, कारण इंग्रजीतले बलाघात हे ऱ्हस्वदीर्घाच्या दृष्टिकोणातून विभागलेले नाहीत. तरीसुद्धा लॅटिनशी समकक्ष ठरतील असे परिणाम साधण्याचे प्रयत्न फार मोठ्या प्रमाणात झाले व अधूनमधून विशेषतः सतराव्या शतकात ते यशस्वीही झाले, असे दाखवून देण्यात आलेले आहे.[२४]

एकंदरीत गद्याची कलात्मक लय ही गद्याच्या सर्वसामान्य लयीपासून तसेच पद्यलयी-पासून कशी वेगळी असते, हे स्पष्ट ध्यानात घेऊनच आपणास गद्याच्या कलात्मक लयीचा विचार करणे श्रेयस्कर ठरेल. साध्या भाषणातील लयींचे सुसंघटित स्वरूप, या शब्दांत गद्याच्या कलात्मक लयीचे वर्णन करता येईल. विभाजनात अधिक नियमितपणा असल्यामुळे सर्वसाधारण गद्य हून गद्याची कलात्मक लय वेगळी ठरते, मात्र हा नियमितपणा कालबद्ध आवर्तनापर्यंत (Isochronism : कालबद्ध आवर्तन म्हणजे लययुक्त बलाघातांमधील काल-सापेक्ष अंतराचा नियमितपणा होय.) पोहोचता कामा नये. नेहमीच्या साध्या वाक्यात बहुधा ध्वनीच्या कमीअधिकपणात व उच्चनीचतेत फरक असतो, तर लययुक्त गद्यात आघात व उच्चनीचता यांतील अंतर समपातळीत आणण्याकडे विशेष कल असतो. अशा प्रश्नांचा अभ्यास करणाऱ्या प्रमुख रशियन पंडितांपैकी बोरिस् तोमाशेव्हस्की याने पुश्किनच्या **दि क्वीन् ऑफ स्पेड्स्** मधील उताऱ्यांचे सांख्यिकी कोष्टकांच्या साहाय्याने विश्लेषण करून त्यात वाक्यमध्यापेक्षा वाक्यारंभी व वाक्यांती लयीच्या नियमितपणाकडे अधिक प्रवृत्ती असते, असे दाखवून दिले आहे.[२५] नियमिततेच्या व कालांतराच्या सर्वसामान्य परिणामाला ध्वनि-विन्यासात्मक व वाक्यविन्यासात्मक तंत्रांनी पुष्टी देण्यात येत असते. ही तंत्रे म्हणजे शब्दा-लंकार, समांतर वाक्यांगे, तसेच अर्थाची संपूर्ण संरचना लयीच्या आकृतिबंधाला अत्यंत पोषक ठरावी, असे विरोधन्यासात्मक संतुलन. बलाघात एकवटून तुटक बनलेल्या वाक्यांपासून तो पद्याच्या नियमितपणाशी जवळपास पोहोचणाऱ्या लययुक्त गद्यापर्यंत, म्हणजे जवळजवळ लयहीन गद्यापासून सुरू होणाऱ्या सर्व श्रेणी यात आढळून येतात. पद्याच्या दिशेने संक्रमण होत असलेल्या मधल्या प्रकाराला फ्रेंच भाषेत 'व्हर्से' (Verset) म्हणतात, व हा प्रकार इंग्रजीमधील धार्मिक स्तोत्रांत किंवा बायबलसदृश परिणाम साधू पाहणाऱ्या ओसियन् व

क्लॉडेल यांच्यासारख्या लेखकांमध्ये आढळून येतो. 'व्हर्से' मध्ये एक सोडून एक या पद्धतीने बलाघातयुक्त अक्षरांवर जोर देण्यात येतो व त्यायोगे द्विगणी पद्यरचनेतील गटां-प्रमाणे 'व्हर्से' मध्येही दोन बलाघातयुक्त गट सिद्ध होतात.

या तांत्रिक युक्त्यांसंबंधीच्या अधिक तपशीलवार विश्लेषणात शिरण्याची तादृश गरज नाही. या तंत्राचा इतिहास प्रदीर्घ असून त्यावर लॅटिन वक्तृत्वशाली गद्याचा प्रगाढ ठसा उमटलेला आहे, हे स्पष्ट आहे.[२६] सतराव्या शतकातील इंग्रजी साहित्यात सर टॉमस ब्राऊन किंवा जेरेमी टेलर यांच्या रचनेत लयबद्ध गद्याची अगदी पराकोटी झालेली होती. अठराव्या शतकात या गद्याची जागा बोलभाषेतील अधिक साध्या शब्दकळेने घेतली, मात्र शतक संपता संपता जॉनसन, गिबन् आणि बर्क यांच्या शैलीच्या रूपाने एक नवीनच भव्य शैली ('grand style') उदयाला आली.[२७] एकोणिसाव्या शतकात डी क्विन्सी व रस्किन, एमर्सन् व मेलव्हिल यांच्यामुळे लययुक्त गद्यशैलीचे भिन्न भिन्न तऱ्हांनी पुनरुज्जीवन झाले व गरट्रुड स्टाइन व जेम्स जॉइस यांनी वेगळ्या तत्त्वांच्या पायावर तिचा आणखी विकास साधला. फ्रान्समध्ये बॉस्युए व शातोब्रिआँ यांचे चमकदार गद्य, जर्मनमध्ये नीत्शेचे लयदार गद्य, रशियामध्ये गोगोल व तुर्गेनेव्ह यांचे प्रसिद्ध गद्य उतारे आणि अगदी अलीकडच्या काळात आंद्रे ब्येली याचे 'आलंकारिक' गद्य ही याची उल्लेखनीय उदाहरणे होत.

लययुक्त गद्याचे कलामूल्य विवाद्य असून ते अद्याप चर्चाविषयच बनून राहिलेले आहे. कलांची व साहित्यप्रकारांची रूपे विशुद्ध राखण्यावर भर देण्याच्या आधुनिक प्रवृत्तीनुसार बहुतेक आधुनिक वाचक कविता ही काव्यात्म व गद्य हे गद्यप्राय असणेच पसंत करतात. लययुक्त गद्य हा एक भेसळीचा, म्हणजे ना धड गद्य, ना धड पद्य, असा प्रकार होय, असा समज बळावलेला आहे. परंतु आजच्या आपल्या काळातील समीक्षाक्षेत्रातला एक पूर्वग्रह म्हणूनच बहुधा त्याची पुढे गणना होईल. सामान्यतः पद्याबाबत केले जाणारे समर्थन लय-युक्त गद्याबाबतही पुढे करता येते. समुचिततेने योजलेले लययुक्त गद्य हेसुद्धा मूळ संहितेची जास्तीत जास्त परिपूर्णतेने दखल घ्यायला भाग पाडणारे असते, ते वाचकाला प्रभावित करते, अलग अलग धागे एकत्र गुंफते, श्रेणीव्यूहाची रचना करते, समान्तर स्थळे सुचविते, भाषणाला सुसंघटित रूप आणून देते. आणि अशा सुसंघटित रूपाचेच नाव कला.

पद्यरचना किंवा छंदःशास्त्र हा विषय असा आहे की, त्याच्या आकर्षणातून प्रचंड परिश्रम शतकानुशतके खर्ची पडत आलेले आहेत. छंदांच्या नवनव्या नमुन्यांच्या सर्वेक्षणाचा व तत्सम अभ्यासाचा आधुनिक कवितेतील नवीन तंत्रासाठी उपयोग करणे यापलीकडे विशेष काही करण्याची आपणास तादृश गरज आज राहिलेली नाही, असे वाटण्याचा संभव आहे. पण खरे पाहता, छंदःशास्त्राची प्रत्यक्ष पायाभूत तत्त्वे व प्रमुख निकषच अद्याप अनिर्णित आहेत व या विषयावरील प्रमाणभूत ग्रंथांमधूनही वैचारिक भोंगळपणा व गोंधळात टाकणाऱ्या किंवा सोयिस्करपणे बदलणाऱ्या संज्ञा या गोष्टींचा सुळसुळाट बुचकळ्यात पाडण्याएवढ्या

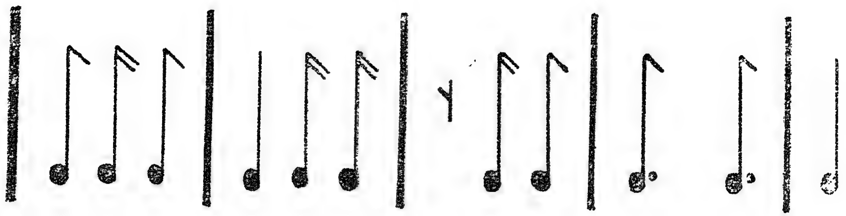
मोठ्या प्रमाणावर अद्यापही दिसून येतो. आवाक्याच्या दृष्टीने सेंट्सबरीकृत **हिस्ट्री ऑफ इंग्लिश प्रॉसोडी** या ग्रंथाला मागे टाकणारा किंवा त्याच्या तोडीचा ग्रंथ आजतरी उपलब्ध नाही; परंतु त्याचाही तात्त्विक पाया पूर्णपणे मोघम आणि अनिश्चित स्वरूपाचाच आहे. या ग्रंथकाराची अनुभवनिर्भरता इतकी विलक्षण आहे की, संज्ञांचे वर्णन वा व्याख्या आपण केलेल्या नाहीत, याचीही शेखी तो मिरवितो. उदा० त्याने ऱ्हस्वदीर्घाची भाषा वापरली आहे, परंतु आपल्या या संज्ञा कालावधिभेद दर्शविणाऱ्या आहेत की आघातभेद दर्शविणाऱ्या आहेत, याचा मनोमन निर्णय तो करू शकलेला नाही.[१८] विलिस् पेरीने आपल्या **स्टडी ऑफ पोएट्री** या ग्रंथात शब्दांचे 'वजन' किंवा 'आवाजातील तुलनात्मक चढउतार व उच्च-नीचता यांद्वारे अर्थव्यंजकता व महत्त्वनिर्देशही साधली जात असतात' अशा धर्तीची गोंधळात टाकणारी भ्रामक विधाने केलेली आहेत.[१९] अशाच तऱ्हेच्या चुकीच्या संकल्पना व दुग्ध्यात टाकणारी विधाने इतर अनेक प्रमाणभूत मानल्या गेलेल्या ग्रंथांतून सहज काढून दाखविता येतील. अगदी भेदाभेद अचूक दर्शविले गेले, तरी ते परस्परविरोधी परिभाषेच्या पटलाने झाकलेले असण्याची शक्यता असते. तेव्हा टी. एस्. आमंडचा इंग्रजी छंदःशास्त्रीय सिद्धान्ताचा साक्षेपी इतिहास आणि पॅलिस्टर बार्कस् याने अशा सिद्धान्ताचे अलीकडेच केलेले सर्वेक्षण[२०] या व्यासंगांचे, वरील गोंधळाचे निराकरण करण्याच्या दृष्टीने झालेले स्तुत्य प्रयत्न म्हणून स्वागतच केले पाहिजे; मात्र त्यांचे निष्कर्ष एक प्रकारे अकारण शंका घेण्यास वाव करून देणारे आहेत. युरोपीय महाद्वीपकल्पात, विशेषतः फ्रान्स, जर्मनी व रशिया या देशांत निर्माण झालेल्या अनेकानेक छंदःशास्त्रीय सिद्धान्तांतील विविधता ध्यानात घेतल्यास हे भेदाभेद आपणास आणखी अनेक पटींनी वाढवावे लागतील, हे स्पष्ट होते.

अधिक सूक्ष्म भेदांच्या वा मिश्र प्रकारांच्या घोळात न शिरता छंदःशास्त्रीय सिद्धान्ताच्या केवळ प्रमुख प्रकारांतील भेद दाखवून देणे हे, आपल्या उद्दिष्टाच्या दृष्टीने, सर्वांत श्रेयस्कर ठरेल. त्यातील सर्वांत जुना प्रकार पुनरुज्जीवनकालीन मार्गदर्शक क्रमिक पुस्तकांवरून घेतलेला असून त्याला 'आलेखात्मक (graphic) पद्यरचना' म्हणून संबोधिता येईल. यात ऱ्हस्वदीर्घत्वदर्शक आलेखात्मक चिन्हे असतात. इंग्रजीत अशा तऱ्हेची चिन्हे बलाघातयुक्त आणि बलाघातरहित अक्षरे दर्शविण्यासाठी सामान्यतः उपयोजिली जातात. कवींनी ज्या छंदःशास्त्रीय रचनांचे किंवा आकृतिबंधाचे काटेकोरपणे पालन करावे असे आलेखात्मक छंदःशास्त्रज्ञांना वाटत असते, त्या रचना वा आकृतिबंध पुढे मांडण्याचा छंदःशास्त्रज्ञांचा प्रयत्न असतो. आपण त्यांची परिभाषा शाळेत अभ्यासिलेली असते. आयॅम (पहिले अक्षर अनाघात व दुसरे साघात), ट्रोकी (पहिले साघात व दुसरे अनाघात), ॲनापिस्ट (पहिली दोन अनाघात व तिसरे साघात) व स्पाँडीज (दोन्ही साघात) या गणांसंबंधी आपण ऐकलेले असते. या संज्ञा लोकांना अद्याप उत्तम परिचित असून छंदःशास्त्रीय आकृतिबंधाच्या सर्वसामान्य वर्णनासाठी आणि विवरणासाठी याच सर्वाधिक उपयुक्त ठरत असतात. तरी-

सुद्धा या सर्व व्यवस्थेचा अपुरेपणाही आज मोठ्या प्रमाणावर कळून चुकलेला आहे. या सिद्धान्तात प्रत्यक्ष ध्वनीकडे मुळीच लक्ष दिले जात नाही, तसेच त्यातला हट्टाग्रहीपणा पूर्णपणे चुकीचा आहे, हेही उघड आहे. पद्याने आलेखात्मक आकृतिबंधांचे खरोखरीच काटेकोर परिपालन केले, तर त्या पद्याला अत्यंत सपक असा एकसुरीपणा येईल, याची जाणीव आज प्रत्येकाला झालेली आहे. छंदोबद्धतेचा हा सिद्धान्त शाळेतील वर्गातून व प्राथमिक स्वरूपाच्या क्रमिक पुस्तकांतूनच काय तो रेंगाळत राहिलेला आहे. परंतु या सिद्धान्तातही काही अंगभूत गुण आहेतच. हा सिद्धान्त सांगूनसवरून छंदःशास्त्रीय आकृतिबंधावर लक्ष केंद्रित करणारा असून रचनाकाराच्या बारकाव्यांकडे किंवा व्यक्तिगत विक्षिप्त लकबींकडे दुर्लक्ष करणारा आहे व या अडचणीचे निराकरण कित्येक आधुनिक पद्धतींनाही शक्य झालेले नाही. छंद ही केवळ ध्वनिसंबद्ध बाब नसून प्रत्यक्ष कवितेत गर्भित असणारी व तिला पायाभूत ठरणारी बाब आहे, ही वस्तुस्थिती आलेखात्मक छंदःशास्त्राने ओळखलेली आहे.

या सिद्धान्ताचा दुसरा प्रकार म्हणजे सांगीतिक सिद्धान्त होय. काव्यातील छंद व संगीतातील लय या दोन्ही गोष्टी समतुल्य असल्याने छंदाचे प्रस्तुतीकरण संगीतलेखनपद्धतीच्या साहाय्याने उत्कृष्ट प्रकारे करता येते, या विशिष्ट मर्यादेपर्यंत उपयुक्त ठरणाऱ्या धारणेवर हा सिद्धान्त आधारलेला आहे. या सिद्धान्ताची हाताळणी करणारा प्रमाणभूत जुना इंग्रजी ग्रंथ म्हणजे सिडनी लेनियरकृत **सायन्स ऑफ इंग्लिश व्हर्स** (१८८०) हा होय. परंतु अलीकडच्या संशोधकांनी या सिद्धान्ताला मुरड घालून त्याला सूक्ष्मता आणली आहे.[३१] अमेरिकेत निदान इंग्रजी विषयाच्या अध्यापकांमध्ये तरी या सिद्धान्ताला मान्यता मिळालेली आहे. या सिद्धान्तानुसार प्रत्येक अक्षरासाठी एक अनियुक्त उच्चतेचा 'सांगीतिक' स्वर मुक्रर केला जातो व त्या स्वराची दीर्घता (अवधी) ही काहीशी स्वैरपणेच ठरविली जाते. सर्वसाधारणपणे दीर्घ अक्षरासाठी अर्धस्वर (अर्धावधी), अर्धऱ्हस्व अक्षरासाठी चतुर्थांश स्वर (चतुर्थांशावधी), ऱ्हस्व अक्षरासाठी अष्टमांश स्वर (अष्टमांशावधी) अशा धर्तीवर ही व्यवस्था ठरविलेली असते. एका बलाघातयुक्त अक्षरापासून दुसऱ्या बलाघातयुक्त अक्षरापर्यंत एक खंड (Measure) असे गणन करण्यात येते व पठणाची गती काहीशा मोघमपणे, म्हणजे एकतर ३/४ किंवा ३/८ किंवा अगदी क्वचित प्रसंगी ३/२ खंड दर्शविणारी चिन्हे योजून नोंदली जाते.

या पद्धतीनुसार कोणत्याही इंग्रजी काव्यसंहितेचे 'संगीत लेखन' करणे शक्य होते. उदा. 'Lo, the poor Indian whose untutored mind' या पो कवीच्या इंग्रजी पेंटॅमीटरमधील पंक्तीचे लेखन ३/८ खंडानुसार पुढीलप्रमाणे होईल—



[येथील उभी रेघ म्हणजे टाळीने होणारी खंडाची सुरुवात; १ = एक षोडशांश अवधी, $\frac{3}{c}$ खंड म्हणजे तीन अष्टमांश अवधी]

या सिद्धान्तानुसार आर्यम व ट्रोकी यांतील भेदाचा संपूर्णपणे नवा अन्वयार्थ लावता येईल. आर्यमचे वैशिष्ट्य पंक्तिशेष (छंदोबाह्य) म्हणून मानले गेलेले वा आधीच्या पंक्तीत गणले जाणारे Anacrusis (नियमानुसार साघात अक्षराने प्रारंभ होणाऱ्या पद्यपंक्तीच्या प्रारंभी एक वा दोन अनाघाती अक्षरांची योजना) हे ठरेल. विरामस्थानांच्या व ऱ्हस्वदीर्घांच्या यथोचित हाताळणीने अगदी पराकोटीच्या व्यामिश्र छंदाचे संगीतलेखन या पद्धतीने करता येणे शक्य आहे.[३३]

या सिद्धान्ताचा आणखी एक फायदा असा की, व्यक्तिपरत्वे आवर्तनाच्या मनोगम्य कालबद्धतेवर पद्याचा जो कल असतो, त्यावर हा सिद्धान्त भर देतो. शब्दाचे वाचन करीत असता आपण आपली गती कमीजास्त करीत असतो वा उच्चारणात ऱ्हस्वदीर्घत्व येत असते अथवा मात्रागटातील मध्यावधी समान राखण्यासाठी विराम घेतला जातो, अशा गोष्टींवर ह्या सिद्धान्तात विशेष भर असतो. संगीतलेखनाची ही पद्धती 'गेय' पद्यासंबंधीच विशेष यशस्वी ठरेल, परंतु बोलभाषेत रचलेल्या पद्याच्या किंवा वक्तृत्वशाली तऱ्हेच्या पद्याच्या बाबतीत ती फारच अपुरी वाटते व सामान्यतः मुक्तपद्याबाबत किंवा कालबद्ध आवर्तनाचे बंधन नसलेल्या एखाद्या रचनेबाबत तर ती निरुपयोगीच ठरते. या सिद्धान्ताचे काही पुरस्कर्ते तर मुक्तपद्याला पद्य म्हणून मानायलाच तयार नसतात.[३४] सांगीतिक छंदःशास्त्रज्ञ पोवाड्याचा छंद (ballad metre) द्विगणी म्हणून चपखल बसवून दाखवू शकतात किंवा द्विखंडयुक्त मात्रागटांची व्यवस्था यशस्वी रीतीने लावू शकतात,[३५] तसेच तालविस्थापन (Syncopation) अशी संज्ञा योजून काही छंदःशास्त्रीय घटितांची योग्य संगती लावू शकतात. ब्राउनिंगच्या

The gray sea and the long black land
And the yellow half-moon large and low

या पक्तींपैकी पहिलीमधील ‘ sea ’ व ‘ black ’ तसेच दुसरीमधील ‘ half ’ हे शब्द या तालविस्थापनाचे निदर्शक म्हणून दाखविता येतील. ‘ सांगीतिक ’ सिद्धान्ताचे फायदे उघडच आहेत. नेहमीच्या दुराग्रही शाळकरी वृत्तीचा बीमोड करण्याच्या दृष्टीने त्याने बरेच काही साधलेले आहे व स्विन्बर्न, मेरिडिथ किंवा ब्राउनिंग यांच्यासारख्या कवींच्या ज्या काही व्यामिश्र छंदांची व्यवस्था शालेय क्रमिक पुस्तकामधून लागलेली नव्हती, अशांची यथायोग्य व्यवस्था लावण्यात आलेली आहे व त्याचे संगीत स्वरलेखन करणेही त्यायोगे शक्य झालेले आहे परंतु या सिद्धान्तात काही गंभीर उणिवाही आहेत. त्यामुळे व्यक्तिगत स्वैर पठणाला मोकळे रान मिळते व सर्व तऱ्हेचे पद्य काही मोजक्या कंठाळी टेक्यात बसविले जाऊन कवी आणि काव्यप्रणाली यांच्यातील भेदच पुसले जाऊन ते एका पंगतीला येतात. यच्चयावत काव्यांचा मौखिक प्रयोग मंत्रपठणाच्या धर्तीवर करता येणे शक्य आहे, अशा प्रकारची समजूत किंवा आश्वासन त्यात गर्भित असावेसे वाटते. यामुळे प्रस्थापित होणारे कालबद्ध आवर्तन आत्मनिष्ठ पठणापेक्षा फारशा अधिक योग्यतेचे मुळीच ठरत नाही. परस्परतुलनेने एका पंगतीतील म्हणून मानली गेलेली अशी ती एक ध्वनी आणि विराम यांच्या विभागांची पद्धती म्हणूनच काय ती उरते.

ध्वनिवैज्ञानिक छंदःशास्त्र म्हणून एका तिसऱ्या सिद्धान्ताला आजकाल बरीच मान्यता मिळत आहे. हा सिद्धान्त वस्तुनिष्ठ पद्धतीच्या काव्यरचनेवर आधारलेला असून त्यात काव्यपठणाच्या प्रत्यक्ष घटितांचे ध्वनिलेखनच नव्हे, तर छायालेखनही करणाऱ्या कंपालेख-यंत्रासारख्या (Oscillograph) शास्त्रीय उपकरणांचा अनेकदा उपयोग केला जातो. जर्मनीमध्ये झीव्हर्स व सारान् फ्रान्समध्ये प्रायः इंग्रजी उदाहरणांचा उपयोग करणारा व्हेरिये व अमेरिकेत इ. डब्ल्यू. स्क्रिप्चर यांनी ध्वनिवैज्ञानिक संशोधनाची तंत्रे छंदःशास्त्राला लावून दाखविली आहेत.[३६] त्यातून निघालेल्या मूलभूत निष्कर्षांची संक्षिप्त माहिती आपणास विल्बर एल. स्क्रमूच्या **ॲप्रोचिस टु ए सायन्स ऑफ इंग्लिश व्हर्स**[३७] या ग्रंथात मिळू शकते. छंदाची अंगभूत विविध तत्त्वे ध्वनिवैज्ञानिक छंदःशास्त्राने सुस्पष्टपणे प्रस्थापित केलेली आहेत, म्हणून आज ध्वनींची उच्चनीचता लहानमोठेपणा, ध्वनिगुण व कालावधी यांच्या संबंधात गोंधळ करण्यास निमित्त राहिलेले नाही, कारण या गोष्टी वक्त्याच्या मुखातून बाहेर पडलेल्या ध्वनि-लहरींची कंपनसंख्या, कंपनविस्तार, कंपनाकृती व कंपनावधी या भौतिक आणि गणनीय बाबींशी अनुक्रमे सहसंबंधित आहेत, असे आता दाखविणे शक्य झाले आहे. भौतिक उप-करणाविषयीचे निष्कर्ष इतक्या स्वच्छ रीतीने आपण छायालिखित वा रेखांकित करू शकतो की, कोणत्याही प्रत्यक्ष पठणप्रसंगाचे सूक्ष्म तपशीलसुद्धा अभ्यासणे आता शक्य झाले आहे. एखाद्या विशिष्ट पाठकाने एखाद्या कवितेचा चरण किती मोठ्याने, किती कालावधीत, स्वरा-तील उच्चनीतेचे प्रमाण कितपत ठेवून म्हटलेला आहे, हे कंपालेखयंत्र दाखवू शकेल. एखाद्या भूकंपालेखयंत्रावरील भूकंपाच्या जबरदस्त कंपनांसारखी आकृती **पॅरॅडाइज लॉस्टच्या**

पहिल्या पक्तीच्या पठणाने कंपालेखयंत्रावर उमटेल.[३८] ही एक मोठी सिद्धीच प्राप्त झालेली आहे, यात संशय नाही व विज्ञानाकडे कल असणारे अनेक लोक (अर्थातच यांत पुष्कळ अमेरिकन आहेत) असा निष्कर्ष काढीत आहेत की, या शोधापलीकडे आता जाता येणे शक्य नाही. प्रयोगशाळेतील हे छंदःशास्त्र अर्थाकडे दुर्लक्ष करीत असते, त्याला तसे करणे भागच असते; म्हणून असा निष्कर्ष काढला जातो की, उच्चारणात सलगता असल्यामुळे अक्षर नावाची काही वेगळी चीजच नसते; शब्दाच्या सीमारेषा कंपालेखयंत्रावर दिसू शकत नसल्याने शब्द अशी चीजही मुदलात अस्तित्वात नाही. तसेच काटेकोर अर्थाने स्वरावली म्हणूनही कसलीच चीज अस्तित्वात नाही; कारण स्वरांवर व मोजक्या व्यंजनांवर आधारित असलेल्या उच्चनीचतेत आवाजांनी वारंवार विक्षेप येत असतो, मात्रांचा प्रत्यक्ष कालावधी बराच बदलत असल्याने नेमके कालबद्ध आवर्तनही अस्तित्वात नसते—असे ध्वनिवैज्ञानिक छंदःशास्त्रावरून निदर्शनास येते. इंग्रजीत तरी निदान ' ऱ्हस्वदीर्घत्व ' ठरीव नसते. कारण कधी एखादे दीर्घ अक्षर प्रत्यक्षात ' दीर्घाक्षरा 'पेक्षाही दीर्घ असू शकते. तसेच बलाघाताचेही वस्तुनिष्ठ असे भेद अस्तित्वात नाहीत; कारण एखादे ' आघातयुक्त ' अक्षर हे प्रत्यक्ष ' अनाघात ' अक्षरापेक्षाही कधी कधी कमी तीव्रतेने उच्चारले जाऊ शकते.

परंतु या सर्व निष्कर्षांची फलश्रुती मान्य करूनही ' विज्ञान ' या दृष्टीने छंदःशास्त्राची जी मूळची पायाभूत अशी तत्त्वे आहेत, त्यांच्यावरच गंभीर आक्षेप घेता येण्याजोगे आहेत व त्यामुळे साहित्याभ्यासकांच्या दृष्टीने त्याचे मूल्य पुष्कळ प्रमाणात उतरते. कंपालेखयंत्राद्वारे लावलेले शोध हे छंदःशास्त्रीय अभ्यासात प्रत्यक्ष उपयुक्त ठरणारे आहेत, ही धारणाच मुळी आमूलाग्र चुकीची आहे. पद्याच्या भाषेतील कालसंकल्पना म्हणजे एक अपेक्षित स्वरूपाची कालसंकल्पना असते.[३९] काही विशिष्ट कालावधीनंतर आपण लयीचे संकेतचिन्ह अपेक्षितच असतो, परंतु हा कालावधी काटेकोर ठरलेला असण्याची गरज नसते, तसेच जोवर तो संकेत आपणास जोरदार असल्याचे जाणवत असते, तोवर त्या कालावधीपर्यंत चालण्याइतके त्याचे संकेतचिन्ह प्रत्यक्षात जोरदार असण्याची आवश्यकता नसते. काल, बलाघात, तसेच उच्चनीचता यांसंबंधीचे हे सारे भेद केवळ सापेक्ष व आत्मनिष्ठ आहेत, हे सांगीतिक छंदःशास्त्राचे म्हणणे निखालसपणे बरोबर आहे. या उभयतांची एक सर्वसामान्य उणीव किंबहुना मर्यादाच आहे. ते सर्वस्वी ध्वनींवर, एका किंवा अनेक पाठकांच्या प्रत्यक्ष पठणक्रियेवर अवलंबून असतात. परंतु ध्वनिवैज्ञानिक छंदःशास्त्र व सांगीतिक छंदशास्त्र यांची फलिते फक्त एखाद्या या वा त्या विशिष्ट पठणापुरतीच निर्णायक मानता येतात. पाठकाकडून अचूक पठण होते आहे की नाही, तो त्यात पदरचे अंश मिसळतो की आकृतिबंध विकृत बनवितो, की त्याचे त्याकडे मुळी संपूर्ण दुर्लक्ष झालेले आहे, या वस्तुस्थितीचे भान ही शास्त्रे बाळगीत नसतात.

Silent upon a peak in Darien

या पंक्तीसारख्या एखाद्या चरणावर छंदःशास्त्रीय आकृतिबंध लादून तिचे वाचन असेही करता येईल : ‘ Sile′nt upòn a pe′ak in Dárie′n किंवा ती पंक्ती गद्य या नात्याने अशीही वाचता येईल : ‘ Sile′nt upòn a pe′ak in Dàrien ’; किंवा छंदःशास्त्रीय आकृतिबंध आणि गद्यलय यांत मेळ घालून ती आणखीही विविध रीतींनी वाचता येईल. ‘ sile′nt ’ शब्द ऐकताना इंग्रजी भाषिक या दृष्टीने आपणास ‘ स्वाभाविक ’ बोलण्याची मोडतोड केल्याचे जाणवेल, तरीसुद्धा ‘ si′lent ’ असे ऐकत असताना मागील पंक्तीतून ‘ पुढे ओढून घेतलेल्या ’ (:‘ ‘carry over ’) स्वरूपाचा छंदःशास्त्रीय आकृतिबंध तेथे अवश्य जाणवेल. तडजोड म्हणून स्वीकारलेला ‘ अस्थिर बलाघात ’ (‘hovering accent’) या दोन चरमसीमांच्या दरम्यान कोठेही पडेल. परंतु छंदःशास्त्रीय वस्तुस्थिती ही छंदःशास्त्रीय आकृतिबंध आणि गद्यलय यांमधील तणाव, ‘ प्रतिच्छेद ’ (‘ counter point ’) यांचीच बनलेली असते, त्यामुळे छंदःशास्त्रीय वस्तुस्थितीच्या विश्लेषणाच्या संदर्भात, पठण कसेही केले, तरी सर्व प्रकारच्या पठणप्रयोगात पाठकाचा व्यक्तिगत असा विशिष्ट पठणप्रयोग गैरलागू ठरतो.

केवळ ध्वनिवैज्ञानिक वा सांगीतिक छंदःशास्त्रीय पद्धतींना पद्याचा आकृतिबंध दुर्गम वा अनाकलनीय राहणारा आहे. कोणत्याही छंदःशास्त्रीय सिद्धान्तात, काही झाले तरी, पद्याच्या अर्थाकडे दुर्लक्ष करून चालत नाही. उदा. जॉर्ज आर. स्टयुअर्ट या श्रेष्ठ सांगीतिक छंदःशास्त्रज्ञाचे म्हणणे असे आहे की, ‘ अर्थाशिवाय पद्याचे अस्तित्व शक्य आहे. ’ याचे कारण तो असे सांगतो की, ज्या अर्थी ‘ छंद हा अर्थापासून मूलतः स्वतंत्र आहे, त्या अर्थी कोणत्याही विशिष्ट पंक्तीच्या छंदःशास्त्रीय संरचनेचे पूर्णतः अर्थनिरपेक्ष असे पुनःप्रस्तुतीकरण आपणांस यथातथ्य रीतीने करता आले पाहिजे.’ [४०] व्हेरिये आणि सारान् यांनी असे आग्रही मत मांडले आहे की, ‘ भाषा कळत नसली, तरीसुद्धा एखाद्या भाषेतील पद्य श्रवण करणाऱ्या परक्या माणसाची भूमिका आपण स्वीकारली पाहिजे. ’ [४१] परंतु ही भूमिका प्रत्यक्ष व्यवहारात टिकण्याजोगी नाही व स्टयुअर्टने तर तिचा खरोखर त्यागच केलेला आहे.[४२] शिवाय छंदःशास्त्राच्या कोणत्याही साहित्यिक अध्ययनात ती स्वीकारल्यास परिणामी ते घातक ठरेल. अर्थाकडे लक्षच द्यायचे नाही, असे म्हटल्यास शब्द व वाक्संप्रदाय या संकल्पना अजिबात सोडून दिल्यागत होतात व अखेरीस भिन्न भिन्न कवींच्या पद्यांतील विविध भेदांच्या विश्लेषणाची शक्यताही सोडून द्यावी लागते. लादलेली वाक्संप्रदायविषयक रचना, लयीचा आवेग व प्रत्यक्ष बोलाची लय यांच्यातील प्रतिच्छेदांमुळे (counterpoints) इंग्रजी पद्यबंधाला नियमितपणा येत असतो परंतु पद्याच्या अर्थाशी परिचय झाल्यानेच वाक्संप्रदायांच्या विभाजनाचे निर्धारण करणे शक्य होते.

यासाठी रशियन रूपवाद्यांनी [४३] छंदःशास्त्र एका सर्वस्वी नवीन पायावर उभे करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. ‘ आवृत्तगण ’ (‘ foot ’) ही संज्ञा त्यांना अपुरी वाटते. कारण ‘ आवृत्तगण ’–विरहित पद्य मोठ्या प्रमाणावर आढळून येते. कालबद्ध आवर्तनाचे तत्त्व

आत्मनिष्ठतेने का होईना, पुष्कळशा पद्याला लागू होण्यासारखे असले, तरी तेसुद्धा पद्याच्या विशिष्ट प्रकारामुळे मर्यादित राहते व त्यात वस्तुनिष्ठ परीक्षणाला वाव असत नाही. या सर्वच सिद्धान्तामधील काव्यात्म लयीच्या मूलभूत एकमान घटकाची संकल्पनाच मुळात चुकीची केलेली आहे, असे या रूपवाद्यांचे प्रतिपादन आहे. आपण जर का पद्याकडे एखाद्या बलाघातयुक्त अक्षराभोवती (किंवा प्रमाणाधिष्ठित पद्धतींमधील दीर्घाक्षराभोवती) एकत्रित गोळा केलेले विभक्त अवयव या दृष्टीने पाहिले, तर ज्याला काव्यात गणता येणार नाही, अशा भाषिक प्रकटीकरणांच्या प्रकारात असेच गट, एवढेच नव्हे तर अशाच पद्धतीच्या गटांची क्रमबद्ध मालिका आढळणे शक्य आहे, ही गोष्ट आपणास नाकारता येणार नाही. तेव्हा लयीच्या एकात्मतेचे तत्त्व 'आवृत्तगण' ('foot') हे ठरत नसून पूर्ण पंक्ती हेच ठरते, हाच निष्कर्ष रशियन विद्वानांनी स्वीकारलेल्या **व्यूहमानसशास्त्रीय** (Gestalt) सिद्धान्तातून निघतो. पदांना स्वयंभू असे अस्तित्व नसते; त्यांना संपूर्ण पद्याच्या संदर्भातच काय ते अस्तित्व असू शकते. पद्यातील प्रत्येक बलाघाताच्या स्थानानुसार म्हणजे तो प्रथम, द्वितीय वा तृतीय यांप्रमाणे कोणत्या पदी आहे, त्यानुसार प्रत्येक बलाघाताची स्वतःची अशी खास गुणवैशिष्ट्ये असतात. पद्याच्या संघटनात्मक एकात्मतेचे तत्त्व भिन्न भिन्न भाषांगणिक व त्यांच्या छंदःशास्त्रीय पद्धतीगणिक भिन्न भिन्न ठरत असते. काही विशिष्ट मुक्तपद्यांपुरते हे एकात्मतेचे तत्त्व 'स्वरावली' (melody) म्हणजे ध्वनींच्या उच्चनीचतेतील क्रम हे ठरते व केवळ तेच त्याचे गद्याहून व्यवच्छेदक लक्षण असते.[४४] आपणास एखाद्या मुक्तपद्याच्या परिच्छेदाचा संदर्भ माहीत नसेल, वा तो संदर्भ मुक्तपद्यातला आहे, हे दर्शविणारे मुद्रणाचे तंत्र नसेल, तर तो परिच्छेद गद्य गणून व गद्यसरणीहून कसलाही फरक न करता आपण वाचू शकू. परंतु तो पद्य म्हणूनही वाचला जाऊ शकतो व म्हणून तो वेगळ्या पद्धतीने म्हणजे भिन्न प्रकारचे स्वराघात देऊन वाचला जाईल. हा स्वराघात द्विखंडयुक्त किंवा द्विगणी असतो, असे त्यांनी (रूपवाद्यांनी) अत्यंत तपशिलवारपणे दाखवून दिलेले आहे; व आपण जर स्वराघाताला अजिबात छाट दिला, तर पद्य हे पद्य राहातच नाही, ते केवळ लययुक्त गद्य बनते.

नेहमीच्या रूढ छंदोबद्ध पद्याचा अभ्यास करीत असताना आकृतिबंध व बोलण्यातली लय यांतील संबंधासाठी रशियन अभ्यासक सांख्यिकी पद्धती लागू करतात. अध्यारोपित छंद व बोलण्याची सर्वसामान्य लय यांतील साक्षेपी स्वरूपाचा प्रतिच्छेदात्मक (counterpuntat) आकृतिबंध म्हणून ते पद्याची संकल्पना करतात, कारण त्यांच्या धारदार शब्दांत सांगायचे तर पद्य हे रोजच्या भाषेवरील 'सुसंघटित असा बलप्रयोग' होय. 'लयबद्ध आवेग' व आकृतिबंध यांमध्ये ते भेद मानतात. आकृतिबंध हा स्थितिशील व आलेखात्मक असतो, तर 'लयबद्ध आवेग' गतिशील व प्रगमनशील असतो. पुढे कोणती संकेतचिन्हे येणार आहेत, त्याचा अंदाज आपणास आधीच येतो. केवळ कालविषयक घटकतत्त्वेच

नव्हेत, तर कलाकृतीच्या अन्य घटकतत्त्वांचीही संघटना आपण करीत असतो. ' लयबद्ध आवेगा 'ची अशी संकल्पना केल्यास तो शब्दांच्या निवडीवर, वाक्यविन्यासाच्या संरचनेवर व म्हणून पद्याच्या सर्वसाधारण अर्थावरसुद्धा प्रभाव गाजवितो.

याबाबत योजली जाणारी सांख्यिकी पद्धती अतिशय साधी आहे. विश्लेषण करावयास घेतलेल्या प्रत्येक कवितेतील वा काव्यखंडातील हरएक अक्षरावर बलाघात येणाऱ्या उदाहरणांची टक्केवारी काढली जाते. एखादी पेंटॅमीटर-पद्धतीची पद्यपंक्ती छंदोरचनादृष्ट्या पूर्णपणे नियमित स्वरूपाची असल्यास क्रमाने पहिल्या अक्षराला शून्य तर दुसऱ्याला शंभर, तिसऱ्याला शून्य तर चवथ्याला शंभर अशा पद्धतीने सांख्यिकी टक्केवारी पुढे दर्शवीत नेली जाते. अक्षरांची संख्या दर्शविण्यासाठी आडवी तर टक्केवारी दर्शविण्यासाठी उभी रेषा काढून आलेखात्मक पद्धतीने हे सर्व मांडले जाते. परंतु अशी अगदी नियमबद्ध काव्यरचना क्वचितच मिळायची. कारण अगदी सोपे आहे; तशी ती असल्यास अगदी एकसुरीच वाटेल. आकृतिबंध व त्याची प्रत्यक्ष परिणती यांमध्ये बहुतेक पद्यांच्या संदर्भात एक प्रतिच्छेदबिंदूच आढळून येतो. उदा. मुक्तरचनेच्या पद्यात प्रथमाक्षरावर बलाघात असणाऱ्या उदाहरणांची संख्या थोडी अधिक असू शकेल. ही सर्व परिचित घटना ' ट्रोकेइक फूट ' किंवा ' अस्थिर' (' hovering ') आघात किंवा ' अन्यादेश ' (substitution) या शब्दामार्फत वर्णिली जाते. नुसती आकृतीच पाहिल्यास हा आलेख खूपच सपाट वाटण्याचा संभव आहे. परंतु ते पद्य जर ' पेंटॅमीटर ' पद्धतीचे व ' पेंटॅमीटर 'मध्येच रचायचे, म्हणून हेतुपूर्वक रचलेले असेल, तर आलेखात २, ४, ६ व ८ या अक्षरांवर उत्कर्षबिंदूकडे जाण्याची एक सर्वसाधारण प्रवृत्ती दिसून येईल. अर्थातच ही सांख्यिकी पद्धती काही स्वयमेव साध्य ठरत नाही, तरीपण संपूर्ण कवितेचा परामर्श घेऊन थोड्याशा पंक्तींवरून उघड न होणाऱ्या प्रवृत्ती स्पष्ट करणे हा तिचा खरा फायदा आहे, काव्यप्रणाली व कवी यांतील भेदांचे दर्शन एकाच दृष्टिक्षेपात घडविणे हाही तिचा आणखी एक फायदा आहे. रशियन भाषेला ही पद्धती विशेष चांगल्या रीतीने लागू पडते, कारण तीत दर शब्दागणिक फक्त एकच बलाघात असतो. (दुय्यम आघात हे बलाघात नसून ती श्वसनाशी निगडित असणारी एक बाब असते.) परंतु इंग्रजीत दुय्यम बलाघात तसेच पूर्वगामी व पश्चाद्गामी आघातांमुळे अनाघाती बनलेले शब्द (Enclitic व proclitic words) विचारात घ्यावे लागत असल्यामुळे इंग्रजी पद्याचे सांख्यिकीकरण समाधानकारकपणे करावयाचे तर ते बरेच व्यामिश्र होईल.

आदर्श आकृतिबंधाचे परिपालन भिन्न भिन्न संप्रदाय व भिन्न भिन्न कवी भिन्न भिन्न पद्धतीने करीत असतात, प्रत्येक संप्रदायाचा व कधी कधी प्रत्येक कवितेचा स्वतःच्या वेगळा असा छंदःशास्त्रीय प्रमाणक (norm) असतो व म्हणून कोणत्याही एका आग्रही मतप्रणालीनुसार संप्रदायाचे व कवीचे मूल्यमापन करणे अनुचित आणि चुकीचे ठरत असते, या गोष्टीवर रशियन छंदःशास्त्रज्ञांनी खूपच भर दिलेला आहे. पद्यरचनेचा इतिहास म्हणजे

भिन्न भिन्न प्रमाणकांमधील सतत चाललेला एक संघर्षच वाटतो व त्यात एका आत्यंतिक प्रमाणकाच्या स्थानी दुसरे आत्यंतिक प्रमाणक येण्याचा खूपच संभव असतो. तसेच हरएक भाषिक पद्धतीनुसार पद्यरचनेत जी फार मोठी भिन्नता असते, तीवरही रशियनांनी आवश्यक तेवढा भर दिलेला आहे. अक्षरात्मक, बलाघातात्मक व प्रमाणात्मक असे पद्यरचनापद्धतीचे नेहमीचे वर्गीकरण केवळ अपुरेच नव्हे, तर दिशाभूल करणारे आहे. उदा. सर्बो–क्रो अॅट व फिनिश महाकाव्याच्या पद्यात अक्षर, प्रमाण व बलाघात ही तिन्ही तत्त्वे कार्यकारी ठरत असतात. विशुद्ध प्रमाणात्मक म्हणून गैरसमजुतीने मानल्या गेलेल्या लॅटिन छंदःशास्त्रातही प्रत्यक्षामध्ये हे बलाघात तसेच शब्दाच्या चरमसीमा यांकडे लक्ष पुरविल्यामुळे, मोठ्या प्रमाणात परिवर्तन घडत आलेले होते, असे आधुनिक संशोधनाने दाखवून दिलेले आहे.[४१]

भाषा या आपापल्या लयीच्या आधारतत्त्वानुसार वेगवेगळ्या ठरत असतात. इंग्रजी भाषा ही उघडच बलाघातांनी नियत झालेली आहे. तीमध्ये बलाघाताच्या मानाने प्रमाणाला दुय्यम महत्त्व असते, तर लयीच्या प्रयोजनात शब्दांच्या चरमसीमा महत्त्वाचे कार्य बजावीत असतात. सर्वस्वी एकाक्षरी शब्दांनी बनलेला चरण व सर्वस्वी अनेकाक्षरी शब्दांनी बनलेला चरण यांतील लयभेद लक्षणीय ठरणारा असतो. चेक शब्दाची चरमसीमा हाच लयीचा पाया असून नेहमी तिच्यावरच अनिवार्यपणे बलाघात असतो. येथे प्रमाण हे केवळ वैविध्य-दर्शक पर्यायी तत्त्व ठरते. चिनी भाषेत आवाजाची उच्चनीचता ही लयीचा मुख्य आधार असते, तर प्राचीन ग्रीक भाषेबाबत प्रमाण हे संघटनातत्त्व ठरते व ध्वनीची उच्चनीचता व शब्दाची चरमसीमा ही वैविध्यदर्शक पर्यायी तत्त्वे ठरतात.

एखाद्या विशिष्ट भाषेच्या इतिहासात पद्यरचनेच्या एका प्रकारच्या पद्धतींची जागा दुसऱ्या प्रकारच्या पद्धतींनी घेतली, एवढ्यासाठी आपण 'प्रगती' झाली किंवा जुन्या पद्धती या केवळ बेंगरूळ वा भिकार किंवा उत्तरकालीन प्रस्थापित पद्धतींच्या फारतर जवळपास येणाऱ्या आहेत, असे अधिक्षेपाने म्हणून त्या टाकाऊ ठरविता कामा नये. रशियन भाषेच्या इतिहासा-तील एका प्रदीर्घ कालखंडावर अक्षरात्मकतेचा तर चेक भाषेत प्रमाणात्मक छंदोरचनेचा पगडा होता. लिडगेट, हॉज व स्केल्टन् यांसारख्या कवींनी सदोष पद्य रचलेले नाही, तर स्वतःच्या खास संकेतांचे पालन केलेले आहे, याची जाणीव राखल्यास, चॉसरपासून सरी-पर्यंत इंग्रजी कवींच्या पद्यरचनेच्या अध्ययनात क्रांती घडवून आणणे शक्य होईल.[४६] सिडनी स्पेन्सर व गॅब्रिएल हार्वी यांच्यासारख्या नामवंतांनी इंग्रजीमध्ये प्रमाणात्मक छंद सुरू करण्याचे जे प्रयत्न केले व ज्यासाठी त्यांचा फार उपहास झाला, त्या प्रयत्नांचेही तर्कशुद्ध समर्थन करणे त्यामुळे शक्य होईल. पूर्वीच्या बऱ्याचशा इंग्रजी पद्यरचनेत आढळणारा अक्षरात्मकतेचा कडक बंदिस्तपणा या विफल म्हटल्या गेलेल्या चळवळीमुळे मोडून काढलेला असल्यामुळे निदान ऐतिहासिकदृष्ट्या तरी ती चळवळ महत्त्वाची ठरते.

याबरोबरच छंदोरचनेचा तौलनिक इतिहास रचण्याचा प्रयत्नही करता येण्याजोगा आहे.

सुप्रसिद्ध फ्रेंच भाषावैज्ञानिक अंतोन मेये यांनी 'Les origines indo—europe'enes des me'tres grecs' या आपल्या ग्रंथात इंडोयुरोपियन छंदःशास्त्राच्या पुनर्रचनेच्या हेतूने ग्रीक व वैदिक छंदांचा तौलनिक अभ्यास पुढे मांडला आहे.[४७] व रोमन याकोब्सन याने अक्षरात्मकचरण व विलक्षण बंदिस्त असे प्रमाणात्मक वाक्यांग यांचा संयोग साधणाऱ्या या प्राचीन आकृतिबंधाशी युगोस्लाव्ह महाकाव्याचे पद्य खूपच मिळतेजुळते आहे, असे दाखवून दिलेले आहे.[४८] लोकसाहित्यातील विविध पद्यांमधील भेद दर्शवून त्यांच्या इतिहासाचा मागोवा घेणे शक्य आहे. महाकाव्यातील पठणयोग्य भाग व भावकाव्यातील 'स्वरावलियुक्त' पद्य यांमध्ये काटेकोर भेद करणे अवश्य आहे. प्रत्येक भाषेतील महाकाव्याचे पद्य हे रूढ पद्धतींचे अधिक प्रमाणात रक्षण करीत असते, तर गीतात्मक पद्य हे भाषेच्या ध्वनिशास्त्रीय अंगाशी अतिशय निगडित असल्याने अशा पद्यात राष्ट्राराष्ट्रांनुसार खूपच वैविध्य आढळण्याजोगे असते. अगदी आधुनिक पद्याच्या बाबतीतसुद्धा वक्तृत्वशाली, संवादात्मक व 'स्वरावलियुक्त' पद्य यांतील भेद ध्यानात घेणे महत्त्वाचे ठरते. सांगीतिक सिद्धान्ताच्या प्रभावाखाली गीतात्मक पद्यामध्येच गुंतून पडल्याने इंग्रजी छंदःशास्त्रज्ञांनी या भेदांकडे दुर्लक्ष केलेले आहे.[४९]

बोरिस एशेनबॉम याने एकोणिसाव्या शतकातील रशियन भावकाव्याच्या पद्यरचनेवरील अतिशय उपयुक्त ग्रंथात[५०] 'स्वरावलियुक्त' व 'गेय' पद्याच्या संदर्भात स्वराघाताच्या कार्याचे विश्लेषण करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. त्रिपदियुक्त मात्रागट, उद्गारवाचक व प्रश्नार्थक वाक्यांतील स्वराघातांची पद्धती तसेच समांतरत्वावर आधारलेले वाक्यविन्यासात्मक आकृतिबंध या गोष्टींचा स्वच्छंदतावादी भावकाव्याने कसा फायदा उठविलेला आहे, हे त्याने वेधकपणे दाखवून दिलेले असले, तरी आमच्या मते 'गेय' पद्याच्या संदर्भातील स्वराघाताच्या रचनात्मक सामर्थ्याबद्दलचा केंद्रवर्ती सिद्धान्त त्याला काही प्रस्थापित करता आलेला नाही.[५१]

रशियन सिद्धन्तांतील पुष्कळशा पैलूंसंबंधी आपणास साशंकता वाटली, तरी एका बाजूला प्रयोगशाळा आणि दुसऱ्या बाजूला सांगीतिक छंदःशास्त्रज्ञांचा शुद्ध व्यक्तिनिष्ठतावाद यांची कोंडी फोडून रशियनांनी नवा रस्ता शोधून काढला आहे, हे नाकारता येणार नाही. बऱ्याच गोष्टी अजून अस्पष्ट व विवाद्य असल्या, तरी भाषाविज्ञान आणि साहित्यिक शब्दार्थविज्ञान यांच्याशी आज छंदःशास्त्राने जरूर तो संबंध पुन्हा जोडून घेतलेला आहे. अर्थाशी काडी-मोड न करता, कलाकृतीच्या समग्रतेचे घटक म्हणून ध्वनी आणि छंद यांचा अभ्यास होणे अगत्याचे आहे, असे आम्हास वाटते.

■

चौदा /

शैली आणि शैलीविज्ञान

अगदी शब्दशः पाहिल्यास भाषा हीच साहित्यिक कलावंताची सामग्री असते. ज्याप्रमाणे शिल्पकृतीचे वर्णन ' कपळे छिनून काढल्यावर उरलेला संगमरवरी शिलाखंड ' असे केले जाते, त्याप्रमाणे प्रत्येक साहित्यकृती हा त्या त्या विशिष्ट भाषेतून केवळ निवडून घेतलेला भाग असतो, असे म्हणता येईल. एफ. डब्ल्यू. बेट्सन् याने आपल्या **इंग्लिश पोएट्री अँड दी इंग्लिश लँग्वेज** या ग्रंथात साहित्य हे भाषेच्या सर्वसामान्य इतिहासाचाच एक भाग असून ते सर्वस्वी भाषेवरच अवलंबून असते, असे प्रतिपादन केले आहे :

' कोणत्याही कवितेवर उमटलेला विशिष्ट युगाचा ठसा कवीमध्ये शोधावयाचा नसून त्या त्या विशिष्ट भाषेतच शोधावयाचा असतो, असा माझा सिद्धान्त आहे. माझ्या मते काव्याचा खरा इतिहास म्हणजे उत्तरोत्तर रचल्या गेलेल्या काव्याच्या भाषेच्या स्वरूपात घडून आलेल्या परिवर्तनांचा इतिहास असतो व ही भाषिक परिवर्तनेही सामाजिक व बौद्धिक प्रवृत्तींच्या दबावामुळे घडून आलेली असतात. '[1]

काव्येतिहास हा भाषेतिहासावर किती निकटत्वाने अवलंबून असतो, त्याचे समर्थन बेट्सन् याने चांगले केले आहे. इंग्रजी काव्याच्या क्रमविकासाचा विचार केल्यास तो, निदानपक्षी एलिझाबेथकालीन बोलभाषेचा स्वैर ओजस्वीपणा, अठराव्या शतकातील संयत विशदता व व्हिक्टोरियायुगातील मोघम पसरटपणा या गोष्टींशी खचितच समांतर असल्याचे दिसून येते. भाषिक सिद्धान्त हे काव्येतिहासात महत्त्वाची कामगिरी बजावीत असतात. उदा. हॉब्जच्या बुद्धिप्रामाण्यवादाचा वाच्यार्थावरील भर, विशदत्व व वैज्ञानिक धर्तीचे अल्पाक्षरत्व या गोष्टींचा अनेकदा, आडवळणी का होईना, पण जबरदस्त पगडा इंग्रजी कवितेवर आहे असे दिसून येते.

कार्ल व्होस्लरशी सहमत होऊन पुढीलप्रमाणे प्रतिपादन करता येईल : राजकीय, सामाजिक धार्मिक प्रवृत्तींच्या किंवा देशकालपरिस्थितीच्या नेहमीच्या विश्लेषणाने विशिष्ट कालखंडातील साहित्येतिहासाचा जेवढा फायदा होतो, कमीत कमी तेवढा तरी फायदा भाषिक परिस्थितीच्या विश्लेषणाने होऊ शकेल.[२]

विशेषतः जेव्हा एखाद्या कालखंडात वा एखाद्या देशात विविध प्रकारच्या रूढ भाषिक प्रवृत्तींमध्ये वर्चस्वासाठी झगडा चाललेला असतो, तेव्हा कवींचे वाक्प्रयोग, त्यांचे दृष्टिकोण व त्यांच्या निष्ठा या बाबी, केवळ भाषिक विकासाच्या दृष्टीनेच नव्हे; तर त्या कवींची कला समजावून घेण्याच्या दृष्टीनेही फार महत्त्वाच्या ठरतात. इटलीसारख्या देशात साहित्येतिहासकारांना 'भाषिक समस्या' फारशी डावलता येणार नाही. 'Frankreichs kultur im spiegel seiner Sprachentwicklung' या आपल्या ग्रंथात व्होस्लरने आपला साहित्यिक व्यासंग वारंवार कारणी लावलेला आहे. रशियामध्ये, समकालीन रशियन भाषेतील भिन्न भिन्न घटकतत्त्वांचा पुश्किनने जो उपयोग केलेला आहे, त्याचे साक्षेपी विश्लेषण व्हिक्टर व्हिनोग्रोदोव याने केले आहे. ती तत्त्वे अशी : स्लाव्हिक धर्ममंदिराद्वारा आलेले घटक, प्रचलित बोलभाषा, गॅलिक व टयूटॉनिक वाक्प्रयोग.[३]

तरीसुद्धा बेटसन्‌चा दावा अवाच्या सवा पद्धतीने मांडला गेला आहे, यात शंका नाही, पण त्याचबरोबर काव्यामध्ये भाषिक परिवर्तने केवळ यदृच्छेने प्रतिबिंबित झालेली असतात, ही भूमिका स्वीकारणेही अशक्य आहे. भाषा व साहित्य यांमधील नाते द्वंद्वात्मक असते, हे आपण कधीही विसरता कामा नये. भाषेच्या विकासावर साहित्याचा जबरदस्त प्रभाव पडत आलेला आहे. ज्याप्रमाणे लूथर, गटे आणि स्वच्छंदतावादी लेखक यांचा प्रभाव वजा केल्यास आधुनिक जर्मन भाषेला स्वतःचे अस्तित्वच उरणार नाही, त्याचप्रमाणे नव्य-अभिजाततावादी साहित्य वगळून आधुनिक फ्रेंच व आधुनिक इंग्रजी भाषा यांनाही अस्तित्व उरणार नाही.

तसेच बौद्धिक किंवा सामाजिक प्रवृत्तींच्या प्रत्यक्ष प्रभावापासून साहित्याची फारकत करणे ही गोष्टही टिकणारी नाही. अठराव्या शतकातील काव्य तलदर्शी व अगदी विशद स्वरूपाचे झाले, याचे कारण तत्कालीन भाषाच मुळी तलदर्शी व विशद स्वरूपाची बनलेली होती, असा बेटसन्‌चा युक्तिवाद आहे. परिणामी कविमंडळी बुद्धिप्रामाण्यवादी असो वा नसो, तिला सहज-सिद्ध भाषेच्या साधनाचा उपयोग करणे भागच होते. परंतु ब्लेक व क्रिस्टॉफर स्मार्ट यांच्या रचनेवरून हे दिसून येते की, अतार्किक वा तर्कदुष्ट दृष्टिकोणसुद्धा काव्याच्या शब्दकळेत रूपांतर घडवू शकतो किंवा मागल्या अवस्थेकडे पुन्हा परिवर्तन घडवू शकतो.

विविध भाषांचा समावेश असणारा, केवळ विचारप्रणालींचा इतिहासच नव्हे, तर साहित्यप्रकारांचा, छंदोरचनांचा व कथासूत्रांचा इतिहास रचणे शक्य होते, या एकाच गोष्टीवरून खरे पाहता साहित्य हे पूर्णपणे भाषेवर अवलंबून असत नाही, हे स्पष्ट होते. तेव्हा

काव्य एका बाजूला नि नाटक व कादंबरी दुसऱ्या बाजूला, अशी छेदकरेषा काढणे ओघानेच येते. एफ. डब्ल्यू. बेटसन् याच्यासमोर मुख्यत: काव्यच होते व सुश्लिष्ट बांधणी असणारे काव्य भाषेच्या ध्वनी व अर्थ या अंगांशी निगडित असते, ही गोष्ट नाकारणे कठीण आहे.

याची कारणेही कमीजास्त प्रमाणात स्पष्टच आहेत. छंद हे भाषेतल्या ध्वनिरूपांची संघटना साधीत असतात. त्यांच्यामुळे गद्य भाषेच्या लयीला नियमित आवर्तने साधणारा पद्धतशीरपणा येतो, तसेच अक्षरांच्या ऱ्हस्वदीर्घत्वालाही सरलत्व प्राप्त होते. उच्च स्वरांश किंवा नादगुण यांच्या प्रकटीकरणासाठी स्वर लांबविले जाऊन गतिमानता रोधली जाते. परिणामी उच्चारपद्धतीला व भाषणातील स्वरावलीला सरलत्व व नियमितपणा येत असतो.[४] तेव्हा छंदांच्या प्रभावामुळे शब्दांचे प्रत्यक्षीकरण होते : त्यांच्याकडे व त्यांच्या ध्वनीकडे लक्ष वेधले जाते. उत्तम कवितेत शब्दांच्या परस्परसंबंधांवर निरतिशय भर दिलेला असतो.

काव्यार्थ हा ससंदर्भ असतो : शब्द हा केवळ कोशगत अर्थाचा वाहक नसून तो समानार्थी व समानध्वनियुक्त शब्दांच्या छटावलयांचाही वाहक असतो. शब्दांमधून केवळ त्यांचा व्यक्तिगत अर्थ भावतो असे नाही; तर ध्वनी, अर्थ वा व्युत्पत्ती यांच्याशी संबंधित असणाऱ्या शब्दांच्याच केवळ नव्हे; तर तद्विरुद्धार्थी शब्दांच्या तसेच वगळल्या गेलेल्या शब्दांच्या अर्थच्छटाही त्यांतून उमटविल्या जात असतात.

एवंच, काव्याभ्यासात भाषाभ्यासाला असाधारण महत्त्व प्राप्त होते. व्यावसायिक भाषावैज्ञानिक ज्याकडे दुर्लक्ष करतात किंवा ज्याला क्षुल्लक समजतात, अशा प्रकारचा भाषाभ्यास, अर्थातच आम्हाला येथे अभिप्रेत आहे. छंद व यमकयोजना यांच्या इतिहासासाठी उच्चारणविषयक प्रश्न थोडेफार उपयुक्त असतात. एवढी बाब वगळता, ऐतिहासिक रूपविचार वा ध्वनिविचार यांचाच नव्हे, तर प्रायोगिक ध्वनिविज्ञानाचाही साहित्याच्या आधुनिक अभ्यासकाला फारसा उपयोग नाही. तरीसुद्धा विशिष्ट प्रकारच्या भाषाविज्ञानाची त्यालाही गरज असतेच. यामध्ये सर्वप्रथम शब्दार्थविज्ञान किंवा अर्थ व त्याचे परिवर्तन यांच्या अभ्यासाचा अंतर्भाव होईल. प्राचीन इंग्रजी कवितेच्या अभ्यासकाला कित्येक जुन्या शब्दांचा अर्थ कळायला हवा असेल, तर 'ओल्ड इंग्लिश डिक्शनरी'शिवाय (O. E. D.) त्याचे मुळीच भागण्यासारखे नाही. मिल्टनच्या लॅटिनमय शब्दभांडाराचे किंवा हॉपकिन्सच्या पराकोटीच्या ट्यूटॉनिक धर्तीच्या शब्दघटनेचे यथायोग्य आकलन होण्यासाठी व्युत्पत्तिशास्त्राचेही साहाय्य होण्यासारखे आहे.

भाषावैज्ञानिक अभ्यासाचे महत्त्व एक एक सुटा शब्द किंवा सुटा वाक्प्रचार समजण्यापुरतेच काही नाही. साहित्याचा संबंध भाषेच्या सर्वच्या सर्व अंगांशी पोचतो. पहिली गोष्ट अशी की, कलाकृती ही एक ध्वनींची संघटना असते व म्हणूनच ती विशिष्ट भाषेच्या विशिष्ट ध्वनिपद्धतीमधून केलेली एक निवड असते. स्वरावली, लय व छंद यासंबंधीच्या आपल्या चर्चेत अशा प्रकारच्या अनेक समस्यांच्या बाबतीत भाषावैज्ञानिक विचार कसा महत्त्वाचा

ठरतो, हे दर्शविलेले आहेच. तुलनात्मक छंदःशास्त्र व ध्वनिविन्यासाचे यथायोग्य विश्लेषण यांसाठी स्वनिमविचाराचा अभ्यास अपरिहार्य ठरतो.

भाषेच्या ध्वनिस्तरापासून तिच्या अर्थाची फारकत करणे साहित्यिक प्रयोजनाच्या दृष्टीने अर्थातच अशक्य आहे. उलटपक्षी अर्थाची संघटना हीसुद्धा भाषावैज्ञानिक विश्लेषण करता येण्याजोगी असते. ध्वनिविचार व रूपविचार यांपासून प्रारंभ करून शब्दभांडार (ग्राम्य वाक्प्रयोग, प्रांतिक बोलीतील शब्दप्रयोग, आर्ष प्रयोग व नवसर्जित वाक्प्रयोग) यांपासून तो थेट वाक्यविन्यासापर्यंत (उदा.—उतरती मांडणी, विरुद्धविन्यास व समांतरप्रवृत्ती) सर्व प्रकारांच्या आधारे आपण एखाद्या साहित्यकृतीचे वा साहित्यकृतींच्या समूहाचे व्याकरण रचू शकतो.

साहित्याच्या भाषेचा अभ्यास दोन प्रकारच्या दृष्टिकोणांतून करणे शक्य आहे. भाषेच्या इतिहासाचे केवळ एक दस्तैवजी साधन म्हणून साहित्यकृतीचा उपयोग करता येईल. उदा. **आऊल अँड नाइटिंगेल व सर गावेन् अँड द ग्रीन् नाइट** यांतून मध्ययुगीन अशा काही इंग्रजी बोलींची वैशिष्ट्ये मांडता येतील. स्केल्टन्, नॅश व बेन् जॉन्सन् यांच्यासारख्यांच्या रचनेत इंग्रजी भाषेच्या इतिहासाची भरपूर सामग्री मिळण्यासारखी आहे. ए. एच. किंग याने अलीकडे लिहिलेल्या स्वीडिश ग्रंथात बेन जॉन्सन्च्या 'पोएटेस्टर'चा उपयोग तत्कालीन सामाजिक तसेच वर्गीय बोलींच्या साक्षेपी विश्लेषणार्थ केलेला आहे. शेक्सपियरचे सर्वांग-परिपूर्ण व्याकरण फ्रान्झने सिद्ध केले आहे. राबलेच्या भाषेवर लाझरे सैनीन याने द्विखंडात्मक ग्रंथरचना केली आहे.[५] अशा अभ्यासांमधून, साहित्यकृतींना एका वेगळ्या हेतूने, म्हणजे भाषाविज्ञानाची साधनसामग्री वा कागदपत्रे या दृष्टीने राबविण्यात आलेले आहे. परंतु भाषिक अभ्यास हा साहित्यिक अभ्यासाला उपयुक्त ठरत असेल, भाषेच्या सौंदर्यशास्त्रीय परिणामांचे संशोधन करण्याचा त्यामागे हेतू असेल,—थोडक्यात सांगायचे तर त्याला शैलीवैज्ञानिक (निदान, या संज्ञेच्या एका अर्थाने) रूप प्राप्त होत असेल, तरच भाषिक अभ्यास हा साहित्यिक अभ्यास ठरतो.[६]

सर्वसामान्य भाषाविज्ञानाचा भक्कम पाया असल्याखेरीज शैलीविज्ञानाचे अध्ययन, अर्थातच, यशस्वी रीतीने करता येणार नाही. कारण कोणत्याही विशिष्ट साहित्यकृतीची भाषाशैली व तत्कालीन प्रचलित असणारी भाषासरणी यांमधील विरोध ध्यानी घेणे, हे शैली-विज्ञानाच्या एकूण कार्यांपैकी केंद्रवर्ती असे कार्य होय. प्रचलित बोलीभाषा वा असाहित्यिक भाषा, तसेच समकालीन भिन्न भिन्न सामाजिक स्तरांच्या भाषा यांचे ज्ञान असल्याशिवाय शैलीविज्ञानाचा पल्ला संस्कारवादापलीकडे फारसा पुढे जाऊ शकणार नाही, विशेषतः गत-कालीन कालखंडांबाबत सर्वसामान्य बोली व साहित्यिक कलावंतांची मुरडून वाकविलेली भाषा यांतील अंतर आपणास ज्ञात झालेले असतेच, ही समजूत जितकी संपूर्ण निराधार तितकीच शोचनीय आहे. पूर्वकालीन युगात विभिन्न स्तरांतून सिद्ध झालेल्या भाषेचा अधिक

वारकाव्याचा अभ्यास अगोदर असावयास पाहिजे. तरच एखाद्या साहित्यिक आंदोलनातील शब्दभांडाराच्या मूल्यमापनासाठी अवश्य असणारी पार्श्वभूमी आपणास अवगत होईल.

व्यवहारतः प्रचलित भाषाप्रवाहातून प्राप्त होणारे मानदंडच आपण सहजप्रेरणेने लागू करीत असतो. परंतु हे मानदंड फार मोठ्या प्रमाणात चकवणारे असतात. अधिक जुन्या काळच्या कवितेचे वाचन करताना आपल्या आधुनिक भाषिक जाणिवा गुंडाळून ठेवाव्या लागतात टेनिसन्‌सारख्या कवीच्या बाबतीतसुद्धा पुढील पंक्तींमध्ये आपणास आधुनिक अर्थ विसरावा लागतो :

And this is well
To have a dame indoors, who trims us up
And keeps us tight[९]

परंतु अशा उघड बाबतींत ऐतिहासिक पुनर्रचनेची आवश्यकता जरी मान्य केली, तरी सर्वच उदाहरणांत तिची संभाव्यता धरून चालता येईल का ? प्राचीन ग्रीक भाषेची गोष्ट अलाहिदा म्हणून सोडून देऊ; पण आपली प्रचलित भाषा विसरून जाण्याइतके अँग्लो सॅक्सनचे वा मध्ययुगीन इंग्रजीचे पुरेसे शिक्षण आपण कधीतरी घेऊ शकतो काय ? आणि यदाकदाचित घेऊ शकलो, तरी लेखकसमकालीन भाषावैज्ञानिकाच्या भूमिकेत गेल्याने आपण अपरिहार्यपणे अधिक चांगले समीक्षक ठरू काय ? मार्व्हेलच्या

My vegetable love would grow
Vaster than empires and more slow[१०]

अशा चरणांच्या बाबतीत आधुनिक सहचारी कल्पना कायम राखण्याचे समर्थन अर्थसमृद्धीच्या दृष्टीने होण्यासारखे नाही काय ? लुई टीटरचे यासंबंधीचे भाष्य असे आहे :

पिरॅमिडस्‌ना मागे टाकणारी व त्यांच्याहून अधिक टिकाऊ अशी कामवासनारूप कोबीची जी चमत्कारिक कल्पना करण्यात आली आहे, ती तर जाणीवयुक्त कामगिरीचेच फलित वाटते. शिवाय अशा पद्धतीचा नेमका परिणाम साधावा, अशी कल्पना मार्व्हेलच्या मनात सुतराम नव्हती, असे आपण निःशंकपणे धरून चालायला हरकत नाही. सतराव्या शतकात ' व्हेजिटेबल 'चा अर्थ **वनस्पती** (vegetative) असाच होत असे व कवीने हा वाक्प्रयोग जीवनदायी तत्त्व याच अर्थाने बहुधा केलेला आहे. आजचा भाजीमळा हा सूचितार्थ त्याच्या मनात असण्याचा संभव अगदी कमी म्हणावा लागेल.[११] टीटरच्या सुरात सूर मिळवीत कोणी असेही विचारू शकेल की, हा आधुनिक ध्वन्यर्थ पार निपटून टाकणे शक्य आहे काय ? तसेच, निदान अतिरेकी उदाहरणांबाबत तरी असे करता येणे शक्य आहे काय ? येथे आपण ' ऐतिहासिक पुनर्रचनावादा 'च्या प्रश्नाशी, म्हणजे त्याची शक्यता व आवश्यकता या प्रश्नांशी येऊन भिडतो.

चार्लस्‌ बेलीसारख्या[१२] काही मंडळींनी शैलीविज्ञानाला भाषाविज्ञानाची केवळ एक उपशाखा

चनविण्याचे प्रयत्न चालविले आहेत; परंतु शैलीविज्ञान हे स्वतंत्र शास्त्र असो वा नसो, त्याच्या म्हणून काही निश्चित समस्या आहेतच. त्यांतल्या काही समस्या तर अशा आढळतील की, त्या मानवी वाग्व्यवहाराला सर्वस्वी किंवा जवळजवळ पूर्णपणे लागू होणाऱ्या आहेत. अशा व्यापक अर्थाने पाहिल्यास, अभिव्यक्तींच्या काही एका विशिष्ट उद्दिष्टाने योजल्या जाणाऱ्या सर्व प्रकारच्या तांत्रिक युक्त्यांचे संशोधन शैलीविज्ञानाच्या कक्षेत येते व अशा प्रकारे त्याच्या सीमा साहित्य किंवा अलंकारशास्त्र यांच्याही फार पलीकडे जाऊन भिडतात. महत्त्वनिर्देशार्थ किंवा विशदीकरणार्थ योजलेल्या सर्व तांत्रिक युक्त्या शैलीविज्ञानाच्या कक्षेत घालणे शक्य आहे. उदा. सर्व भाषांमध्ये, अगदी आदिमांतल्या आदिम भाषांमध्येही भरपूर प्रमाणात आढळणारी रूपके, काव्यशास्त्रीय अलंकरण तसेच वाक्यविन्यासाचे आकृतिबंध. अभिव्यक्तिमूल्याच्या दृष्टिकोणातून जवळजवळ प्रत्येक भाषिक आविष्काराचा अभ्यास करता येतो. अमेरिकन भाषावैज्ञानिकांचा 'वर्तनवादी' संप्रदाय ह्या प्रश्नाकडे जसे जाणुनबुजून दुर्लक्ष करताना आढळतो, तसे करणे खरोखर अशक्यप्राय वाटते.

पारंपरिक शैलीविज्ञानात या प्रश्नांची उत्तरे प्रायः अर्धवटपणे वा मनःपूत पद्धतीने दिली जात असतात. उत्कटतावर्धक वा उत्कटताशामक असे द्वैत अलंकारामध्ये कल्पिले जाते. पुनरुक्ती, समुच्चय, अतिशयोक्ती व सार यांसारख्या अलंकारांचा समावेश उत्कटतावर्धक प्रकारांत करून त्यांचा संबंध, लाँजायनस्च्या नावावर मोडणाऱ्या सुप्रसिद्ध पेरीहिप्सुस् (Peri hypsous) ग्रंथात जिचे काहीसे तपशिलवार वर्णन करण्यात आलेले आहे, त्या 'भव्योदात्त' (sublime) शैलीशी जोडला जातो. मॅथ्यू आर्नल्ड् व सेंट्स्बरी या दोघांनी मनोवैज्ञानिक समस्या व साहित्यिक मूल्यमापनाच्या समस्या यांत पद्धतशीरपणे गल्लत करून प्रथम होमरच्या व तदनंतर शेक्सपियर, मिल्टन व डांते यांच्या संदर्भात 'भव्य (grand) शैली'ची चर्चा केली आहे.[११]

परंतु विशिष्ट अलंकारांना व तांत्रिक युक्त्यांना कोणत्याही संदर्भात एकाच प्रकारचे विशिष्ट परिणाम किंवा 'अभिव्यक्तिमूल्य' असते, असे सिद्ध करणे, अशक्य वाटते. बायबल व शकावल्या यांतून येणाऱ्या संयुक्त 'आणि...आणि...आणि' ('and...and...and') या धर्तीच्या वाक्यरचनेच्या निवेदनाच्या परिणामाची गती रमतगमत जाणारी असते; परंतु एखाद्या स्वच्छंदतावादी कवितेतील 'and', ची मालिका ही दमछाक करणाऱ्या प्रक्षोभक प्रश्नांची चढती सोपानपरंपरा व्यक्त करण्यासाठी योजलेली असू शकेल. अतिशयोक्ती ही जशी शोकात्म वा हृदयद्रावक असू शकेल; तशीच ती चमत्कारिक किंवा हास्योत्पादकही असू शकेल. शिवाय काही अलंकार व वाक्यविन्यासाचे घटक इतके वरचेवर आणि इतक्या भिन्न भिन्न संदर्भात पुनरुक्त होत असतात की, त्यांना एकच विशिष्ट अर्थव्यंजकता असते, असे मानणे, अशक्य आहे. Litotes (ऊनोक्ती) व Practeritio (बगल देणारी उक्ती) हे अलंकार सिसिरो अगदी अल्प पृष्ठमर्यादेत अनेकवार उपयोजताना आढळून येतो. जॉन्सन्च्या

रॅम्बलरर्स्‌मधील संतुलित वाक्यविन्यासांची संख्या शेकड्यांनी मोजता येते. हे उभयविध अलंकार-प्रकार शब्दांचा खेळ व अर्थाची हेळसांड सुचविणारे आहेत.[१२]

अमुक एका अलंकाराचे अमुक एक अभिव्यक्तिमूल्य, असे एकास एक प्रमाण दर्शविणारा अणुवादी दृष्टिकोण सोडून देणे भाग असले, तरी शैलीगत लकबी व त्यांचे परिणाम यांमध्ये विशिष्ट नाते प्रस्थापित करणे अशक्य नाही. उदात्त, हास्योत्पादक, डौलदार वा सरधोपट अशा प्रकारच्या अर्थवत्तेचा रोख असणाऱ्या परिच्छेदात अमुक एक प्रकारचे अलंकार पुनरावृत्त होतात व त्यांची अन्य प्रकारच्या विशिष्ट अलंकारांशी सांगड घातली जाते, हे दाखवून देणे, हा एक मार्ग झाला. डब्यू. के. व्हिमूझॅटप्रमाणे 'शब्दरूपे वा धातुरूपे यांप्रमाणेच वाक्यविन्यासही पुनरावृत्त होत असले, तरीही ते अर्थाभिव्यंजक रूपच घेतात',[१३] अशी भूमिका स्वीकारून, एखाद्या तांत्रिक युक्तीची पुनरावृत्ती झाली म्हणजे तिला काही अर्थशून्यता येत नसते, असा युक्तिवाद करता येईल. प्राचीन अभिजाततावादी पद्धतीप्रमाणे उच्च व नीच, आशियाई व ॲटिक किंवा तत्सम अशा शैलींच्या ढोबळ वर्गीकरणावर समाधान मानण्याचे कारण नाही. विल्हेल्म् श्नायडरच्या **Ausdruckswerte der deutschen sprache** (१९३१) या ग्रंथातील प्रतिपादनाप्रमाणे शैलीविषयी अधिक व्यामिश्र संकल्पनांचा आपण विचार करू शकतो. वस्तू व तद्द्योतक शब्द यांमधील परस्परसंबंधांच्या आधारे संकल्पनात्मक व सेंद्रिय, द्रुत व विलंबित, ऊनोक्तिप्रधान व अतिशयोक्तिप्रधान, निर्णायक व मोघम, शांत व प्रक्षोभक, नीच व उच्च, साधी व अलंकृत, शब्दांच्या पारस्परिक संबंधानुसार तीव्र व शिथिल, मूर्तकलात्मक व सांगीतिक, मुलायम व खडबडीत, रंगहीन व रंगतदार; समग्र भाषेच्या पद्धतीशी शब्दांच्या असलेल्या संबंधानुसार मौखिक व लिखित, सांकेतिक व व्यक्तिगत, तसेच शब्द आणि लेखक यांमधील संबंधानुसार वस्तुनिष्ठ व आत्मनिष्ठ अशा तऱ्हेची शैलींची द्विविध विभागणी करता येते.[१४] अशा तऱ्हेची वर्गीकरणे जवळजवळ यच्चयावत् भाषिक आविष्कारांना लागू होणारी असली, तरी बरेचसे पुरावे खुद्द साहित्य-कृतींमधूनच काढले जातात व त्यांचा रोख साहित्यिक शैलीच्या विश्लेषणाकडे असतो, हे उघड आहे. अशा प्रकारे संकलिलेल्या शैलीविज्ञानाने, एकीकडे अलंकारशास्त्रातील वर्गी-करणांच्या आधारे होणारा सुट्या सुट्या अलंकारांचा जुन्या पद्धतीचा अभ्यास व दुसरीकडे कालिक शैलींवर (गॉथिक किंवा बारोक) आधारलेले अधिक भपकेबाज पण कमी मूर्त अशी काल्पनिक तार्किकता या दोहोंमध्ये उचित असा सुवर्णमध्य शोधून काढला आहे, असे म्हणावेसे वाटते.

परंतु दुर्भाग्याची गोष्ट ही की, अशा प्रकारच्या बऱ्याचशा कार्याची प्रेरणा एकतर संकुचित आदेशात्मक प्रयोजनांतून मिळालेली असते, किंवा विशिष्ट भाषेला उच्चपदावर नेऊन बसविण्याच्या राष्ट्रवादी वृत्तीतून तरी मिळालेली असते पहिल्या प्रकारामुळे शैलीविज्ञान हे अल्पाक्षरत्व, विशदार्थत्व व अलीकडची पंतोजी पद्धतीची शिस्तबद्धता या आदर्शांनी युक्त

अशा विशिष्ट प्रकारच्या 'मध्यमक्रमा'च्या शैलीची मलावण ठरते. युरोपातील प्रमुख भाषा-भेदांवरून काढलेल्या मनःपूत सर्वसामान्य सिद्धान्ताच्या बाबतीत जर्मन लोक विशेष दोषी आहेत. व्हेस्लर, व्होस्लर व डय्‌शचबीन[११] यांसारख्या थोर पंडितांनीही खराखुरा पडताळा पटवता न येण्याजोग्या काल्पनिक तर्कांचा आश्रय करून राष्ट्रीय मनोवृत्तीसंबंधी घाईघाईने ठाम निष्कर्ष मांडलेले आहेत. मुदलात अशा प्रकारची समस्याच संभवत नाही, असा याचा अर्थ नाही : 'वर्तनवादी' दृष्टिकोण असा आहे की, सर्व भाषा समान आहेत; परंतु साहित्य दृष्ट्या अविकसित असलेल्या एखाद्या भाषेशी युरोपातील श्रेष्ठ भाषांपैकी एखादीची तुलना-करून पाहिल्यास प्रतुत मत कसे निरर्थक आहे, हे उघड होईल. कोणाही अनुवाद करणाराला हे कळून चुकलेले असते की, वाक्यविन्यासाचे आकृतिबंध, वाक्संप्रदाय व अन्य रूढ प्रघात याबाबतीत युरोपातील श्रेष्ठ मानलेल्या भाषांमध्येही महदंतर दिसून येते. इंग्रजी, फ्रेंच किंवा जर्मन भाषा आपल्या प्रतिस्पर्धी भाषेपेक्षा काही विशिष्ट कार्यांच्या बाबतीत थिट्या पडत असतात. पण हा अधिक-उणेपणा सामाजिक, ऐतिहासिक व साहित्यिक प्रभावांचे फलित आहे व त्याचे वर्णन करणे शक्य असले, तरी मूलभूत स्वरूपाचे राष्ट्रीय मनोवृत्तिदर्शक निष्कर्ष काढता यावेत, एवढ्या पुरेशा विस्तृतपणे हे वर्णन अद्याप केले गेलेले नाही शास्त्र या नात्याने तुलनात्मक शैलीविज्ञानाचे अस्तित्व दूरच्या भविष्यकाळातच पाहावे लागेल.

शुद्ध साहित्यिक व सौन्दर्यशास्त्रीय शैलीविज्ञानाचा उपयोग, एखाद्या साहित्यिक कलाकृतीचे वा साहित्यकृतींच्या गटाचे सौन्दर्यशास्त्रीय प्रयोजन व कार्य यांच्या परिभाषेत वर्णन करण्या-पुरताच सीमित ठरतो. सौन्दर्यशास्त्रीय अभिरुची केंद्रस्थानी कल्पिल्यासच शैलीविज्ञान हे साहित्यिक व्यासंगाचा भाग ठरू शकेल. मात्र तो महत्त्वाचा भाग ठरेल, कारण शैली-वैज्ञानिक अभ्यासपद्धतीमुळेच साहित्यकृतीच्या प्रकृतिधर्माचे वर्णन करणे शक्य होते. अशा शैलीवैज्ञानिक विश्लेषणाच्या दोन पद्धती संभवतात : पहिली पद्धत म्हणजे साहित्यकृतीच्या भाषिक रचनेच्या पद्धतशीर विश्लेषणाने प्रारंभ करून मग समग्र अर्थवत्तेच्या दृष्टीने सौन्दर्य-शास्त्रीय प्रयोजनाच्या परिभाषेत साहित्यकृतीच्या अंगोपांगांचा अन्वयार्थ लावणे. या बाबतीत शैली म्हणजे साहित्यकृतीची किंवा साहित्यकृतींच्या गटाची व्यक्तिगत भाषिक पद्धती ठरते. याला अविरोधी अशी दुसरी भूमिका म्हणजे ज्या व्यक्तिगत गुणधर्मांच्या योगे ही पद्धती अन्य समतुल्य पद्धतीहून वेगळी ठरते, त्या गुणधर्मांच्या समुच्चयाचा अभ्यास करणे. ही भूमिका विरोधाधिष्ठित आहे. सर्वसाधारण भाषिक प्रघाताहून वेगळ्या वाटणाऱ्या व मुरड घातलेल्या वाक्प्रयोगांचे आपण निरीक्षण करतो व त्यांचे सौंदर्यशास्त्रीय प्रयोजन हुडकून काढण्याचा प्रयत्न करतो नेहमीच्या विचारविनिमयाच्या भाषेत शब्दांचे ध्वनी किंवा त्यांचा क्रम (इंग्रजीत तरी कर्त्याकडून क्रियेकडे जाणारा) किंवा वाक्यविन्यास (जो गणती करण्या-जोगा व संयुक्त स्वरूपाचा असेल) यांकडे लक्ष दिले जात नाही. महत्त्वनिर्देश, विशदार्थता किंवा यांच्या बरोबर उलट पण सौंदर्यदृष्ट्या समर्थनीय अशी भेद पुसून टाकणारी धूसरता

किंवा दुर्बोधता यांसारखे काही ना काही सौंदर्यशास्त्रीय प्रयोजन साध्य होण्यासाठी ध्वनींची पुनरावृत्ती, पदक्रमांतील उलटापालट, वाक्यांगांची गुंतागुंतीची श्रेणीबद्ध रचना यांसारखे प्रघात मोडणारे जे प्रयोग केले जातात, ते हुडकून काढणे, ही शैलीवैज्ञानिक विश्लेषणाची पहिली पायरी होय.

काही साहित्यिकांच्या व काही साहित्यकृतींच्या बाबतीत हे कार्य तुलनेने फार सोपे असते. लिलीच्या Euphues मधील, मध्ययुगीन प्राणिवर्णनग्रंथामधून उचललेले ध्वनिविन्यास व उपमा बिनचूक ओळखता येतात.[१६] जॉन्सन्च्या मते स्पेन्सरने 'भाषा' अशी मुळी लिहिलीच नाही. तरीपण तो आर्ष, निरर्थक व प्रादेशिक बोलीतले जे शब्द योजतो त्यांचे विश्लेषण अगदी सुलभतेने करता येते.[१७] मिल्टन्ने आदिम अर्थमूल्य असणारे इंग्रजी शब्द आपल्या लॅटिनमय असलेल्या शब्दभांडारात योजलेले आहेत; इतकेच नव्हे, तर त्याची स्वतःची वैशिष्ट्यपूर्ण अशी वाक्यरचना आहे, तर सॅक्सनमधील बोलींतील शब्द, ट्यूटॉनी करणवाद्यांच्या भाषिक आंदोलनाचा व त्यामागील तत्त्वज्ञानाचा पाठिंबा व प्रेरणा मिळाल्याने लॅटिन शब्दांचा बुद्धिपुरस्सर केलेला त्याग, शब्दघटनेची विशिष्ट घाटणी व सामासिक शब्द हे सारे जेरर्ड मॅन्ली हॉपकिन्स याच्या शब्दकळेचे खास विशेष सांगता येतील.[१८] कार्लाइल, मेरिडिथ, पेटर किंवा हेन्री जेम्स यांच्या विशिष्ट लकबींनी युक्त अशा शैलींचे किंवा कलात्मक महत्त्वाच्या दृष्टीने नगण्य पण तऱ्हेवाईक पद्धतीच्या लकबींचे पोषण करणाऱ्या अन्य लेखकांच्या शैलींचे विश्लेषणही फारसे अवघड नाही.

परंतु इतर अनेकांच्या शैलींचे गुणधर्म वेगळे काढून पुढे मांडणे व त्यांचे नेमके वर्णन करणे अधिक कठीण जाते. विशेषतः जे एलिझाबेथकालीन नाटककार वा अठराव्या शतकातले निबंधकार एकाच ठशाची ठराविक शैली योजतात, त्यांच्या बाबतीत पुनरावृत्त होणाऱ्या लकबी नेमक्या ओळखण्यासाठी संवेदनाशील कान व सूक्ष्म निरीक्षण यांची गरज असते. ग्रीन, मार्लो, किडप्रभृती लेखकांचे व्यक्तिविशिष्ट शिक्क्याचे खास शब्द व वाक्संप्रदाय आहेत, हा जे. एम्. रॉबर्टसनचा दावा संशयास्पदच ठरतो.[१९] अशा प्रकारच्या पुष्कळशा संशोधनात आशयाशी जुळणारे दुवे, मूळ उगमस्थाने वा पुनरावृत्त होणारी श्रुतयोजने यांच्यासारख्या अवांतर गोष्टींच्या अभ्यासाशीच शैलीगत विश्लेषण मनःपूतपणे जोडलेले असते. अशा स्थितीत शैलीविज्ञान हे एका वेगळ्या उद्दिष्टाचे केवळ साधन म्हणून राबविले जाते : उदा. लेखन कर्तृत्वनिश्चिती, लेखनाच्या अधिकृततेची प्रस्थापना. पण या गोष्टी म्हणजे फार फार तर एखाद्या गुप्तचराच्या कामासारख्या साहित्याभ्यासाच्या पूर्वतयारीच्या बाबी ठरतात.

जेव्हा एकट्या व्यक्तीच्या लेखनाने उठविलेल्या अनुकरणाच्या लाटेने व लोकप्रियतेने काही शैली चलनी होतात, तेव्हा बिकट स्वरूपाच्या व्यावहारिक समस्या निर्माण होतात. पूर्वीच्या काळी शैलीगत परंपरेवर साहित्यप्रकारांच्या संकल्पनेचा जबरदस्त पगडा असे. उदा. **कँटरबरी टेल्स**मधील सुट्या सुट्या कथांची चॉसरची शैली व त्यानेच रचलेल्या भिन्नकालीन

साहित्यकृती व साहित्यप्रकार यांची शैली यांमध्ये सामान्यतः बरीच तफावत जाणवते. अठराव्या शतकातील एखादी पिंडारिक उद्देशिका, एखादे व्यंगचित्रण (satire) वा एखादा पोवाडा घेतल्यास त्याची अशी खास शब्दावली व शैली दिसून येते. त्या काळी काही विशेष साहित्यप्रकारांपुरती ' काव्यात्म शब्दकळा ' योजली जात असे, तर इतर गौण साहित्यप्रकारांत घरगुती शब्दकळा चालत असे, फार काय तसा जणू आदेशच लेखकांना दिलेला असे. आपली एखादी उद्देशिका, ' टिंटर्न ॲबे 'सारखे एखादे स्थलचित्र मूर्तिमंत उभे करणारी चिंतनिका, एखादे मिल्टन्‌प्रणीत सुनीत किंवा एखादा ' भावगीतात्मक पोवाडा ' रचताना काव्यात्म शब्दकळेचा धिक्कार करणारा वर्ड्‌स्वर्थसुद्धा हरएक प्रकारासाठी भिन्न भिन्न वळणाच्या लेखनरीतींचा अवलंब करतो. अनेक साहित्यप्रकारांना हातभार लावणाऱ्या किंवा व्यक्तिमत्त्वाची उत्क्रांती दीर्घकाळ होत राहिलेल्या लेखकांबाबत अशा प्रकारच्या भेदाभेदांकडे दुर्लक्ष करून आपण केवळ त्याच्या शैलीचे गुणधर्म सांगितले, तर तो प्रपंच व्यर्थच ठरतो. प्रारंभीची ' वादळ आणि तणाव ' (sturm and drang) यांमधून बनलेली शैली, अभिजातकालीन शैली, उत्तरकालीन ढोली शैली व **इलेक्टिव्ह ॲफिनिटीज**मधील गुंतागुंतीची शैली यांमधील जमीनअस्मानाच्या अंतराचा मेळ घालणे अशक्य असल्याने गटेच्या बाबतीत ' गटेच्या शैली ' असा अनेकवचनी शब्दप्रयोग करणेच बहुधा श्रेयस्कर ठरावे.

शैलीच्या वैलक्षण्यावर म्हणजेच प्रचलित भाषिक पद्धतीहून ठळकपणे वेगळ्या दिसणाऱ्या लकबींवर लक्ष्य केंद्रित करणाऱ्या या शैलीविज्ञानाच्या विश्लेषणपद्धतीत उघड उघड धोके आहेत. मग सुटी सुटी निरीक्षणे होण्याची, डोळ्यात भरणाऱ्या लकबींचे नमुने जमविले जाण्याची व कलाकृती ही एकसंध असते, हे भान न राहण्याची त्यात शक्यता असते, तसेच मौलिकता, व्यक्तिविशिष्टता व तऱ्हेवाईक लकबी यांवर अवाजवी भर दिला जाण्याचीही शक्यता असते. त्यापेक्षा भाषिक सिद्धान्तानुसार एखाद्या शैलीचे परिपूर्ण व पद्धतशीर वर्णन करणे, अधिक ग्राह्य ठरते. रशियामध्ये व्हिक्टोर विनोग्रादोव्ह याने पुष्किन् व टॉल्स्टॉय् यांच्या भाषेवर उत्कृष्ट अभ्यासग्रंथ रचले आहेत. पोलंड व चेकोस्लोव्हाकिया या देशांत पुष्कळ समर्थ व सराईत लेखक शैलीविज्ञानाच्या पद्धतशीर अध्ययनाकडे आकृष्ट झालेले आहेत. स्पेनमध्ये दमासो अलोन्सो याने गॉंगोराच्या काव्याचे पद्धतशीर विश्लेषण हाती घेतलेले असून आमादो अलोन्सो याने पाब्लो नेरूदाच्या काव्यशैलीचे संवेदनाशील विश्लेषण पूर्ण केलेले आहे.[२०] या पद्धतीतील धोका म्हणजे ' शास्त्रीय ' परिपूर्णतेचा समोर ठेवलेला आदर्श. केवळ एखाद्या तांत्रिक युक्तीची पुनरावृत्ती व कलात्मक परिणाम नि महत्त्वनिर्देश या गोष्टी एक नव्हत, ही गोष्ट विश्लेषणकार येथे विसरून जाण्याचा संभव असतो. सांख्यिकी पुराव्याच्या आधारे हॉपकिन्स्‌च्या शब्दभांडारातील प्रीरफेलाइट–पंथीय घटकांवर अधिक भर देण्यात कु. जोसेफाइन माइल्स चकवली गेली आहे.[२१]

साहित्याच्या अभ्यासातून एखादे एकात्मता प्राप्त करून देणारे तत्त्व, काही एक सौंदर्या-

त्मक सर्वसाधारण उद्दिष्ट आपण प्रस्थापित करू शकलो, तरच शैलीवैज्ञानिक विश्लेषण साहित्याभ्यासाला सर्वाधिक पोषक ठरलेले दिसून येईल. उदा. जेम्स टॉमसन्सारखा अठराव्या शतकातील वर्णनात्मक काव्य–रचना करणारा कवी घेतला तर त्याच्या शैलीगत लकबींतली अंतर्गत सांधेजोड आपणास दाखवून देता आली पाहिजे. मिल्टनपद्धतीच्या मुक्तरचनेलाही शब्दकळेच्या निवडीबाबत काही विधिनिषेध पाळावेच लागतात. शब्दकळेला वाग्विस्ताराची आवश्यकता असते व वाग्विस्तारात वस्तू व तद्द्योतक शब्द यांमधील ताण गर्भित असतो. वस्तूचे नामकरण होत नसते, तर तिच्या गुणविशेषांचे परिगणन होत असते; गुणविशेषांवर भर देण्यात व त्यांचे परिगणन करण्यात वर्णन अभिप्रेतच असते; व अठराव्या शतकात प्रचलित असलेल्या निसर्गवर्णनात एक विशिष्ट तत्त्वज्ञान, विशिष्ट प्रकारच्या आकृतिबंधाचे समर्थन अनुस्यूत असते. जेफ्री टिलोटसन याने आपल्या पोपवरील ग्रंथात तसेच अठराव्या शतकामधील काव्याच्या शब्दकळेवरील आपल्या निबंधात अशा धर्तीच्या सूक्ष्म निरीक्षणाचे संकलन केलेले आहे. उदा. काव्याच्या शब्दकळेमागील विशिष्ट तत्त्वप्रणाली किंवा त्याने संबोधिल्याप्रमाणे तिच्यातील ' भौतिकीय–धर्मशास्त्रीय नामाभिधाने '. परंतु एकूण शैलीविश्लेषणात या सर्वांची एकात्मता साधण्यात तो अपयशीच ठरलेला आहे.[२२] अशी हाताळणी छंदोरचनेच्या विचारापासून तो आशयाच्या समस्यांपर्यंत, फार काय अगदी तत्त्वज्ञानापर्यंत जाऊन भिडली, तरी, तीमध्ये, अर्थातच, यांपैकी एखाद्या पैलूला, तर्कदृष्ट्या वा कालदृष्ट्या अग्रक्रम आहे, असा गैरसमज करून घेता कामा नये. आदर्श भूमिकेवरून पाहता ही गोष्ट कोणत्याही प्रारंभबिंदूपासून सुरू करता यावी व एकाच निष्कर्षाप्रत अखेर पोहोचावी.

या तऱ्हेच्या प्रात्यक्षिकांवरून शैलीवैज्ञानिक विश्लेषण आशयाच्या समस्यांना कसे सहज भिडू शकते, हे कळून येते. शैलींना विशिष्ट तत्त्वज्ञानात्मक भूमिकांचे आविष्कार मानून समीक्षक मंडळी अंतःप्रज्ञेनुसार व अव्यवस्थित रीतीने शैलींचे विश्लेषण प्रदीर्घ काळापर्यंत करीत आलेली आहे. गॅन्डॉल्फने आपल्या गटे या ग्रंथात गटेच्या प्रारंभीच्या काव्यरचनेतील भाषेचे सूक्ष्म विश्लेषण करून कवीच्या गतिशील भाषेत त्याची निसर्गविषयक गतिशील संकल्पना कशी प्रतिबिंबित झाली आहे, हे दाखवून दिलेले आहे.[२३] हरमन नोलने तत्त्वज्ञानाच्या डिल्थी-प्रणीत त्रिविध प्रकारांशी शैलीवैज्ञानिक लकबी कशा जोडता येतात, हे दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे.[२४]

आशयाची अंगे व भाषिक लकबी यांच्यात समांतरत्वाचे नाते कल्पून त्याच्या आधारे ' आवर्तकबंध व शब्द ' (Motiv and worts) नामक एक अधिक पद्धतशीर अभ्यास-रीती जर्मन पंडितांनी विकसित केली आहे. लिओ स्पित्झर याने हेन्री बारबुसेच्या लेखनात ' रक्त व जखमा ' यांसारख्या प्रेरकतत्त्वांच्या पुनरावृत्तीचे संशोधन करून ही पद्धती पूर्वीच अवलंबिली होती व जोसेफ कोर्नरने ऑर्थर श्नित्स्लरच्या लेखनातील आवर्तकबंधाचा छडा पुरेपूर लावलेला आहे.[२५] तदनंतर स्पित्झरने पुनरावृत्त शैलीगत लकबी व लेखकाचे

तत्त्वज्ञान यांतील नाते प्रस्थापित करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे, उदा. पेग्वीची पुनरावृत्त शैली व त्याचा वर्गसंवाद तसेच जूल्स रोमान्सची शैली व त्याचा सर्वानुमतवाद यांत त्याने परस्पर-संबंध जोडून दाखवला आहे. ख्रिश्चन मॉर्गेन्स्टर्न् याच्या (ल्यूइस कॅरोलशी तुलना व्हावी अशा निरर्थिकांचा कर्ता) शब्दस्वरूपी दिव्यकथांचे विश्लेषण पाहिल्यास त्याने मॉथनरचा **Kritik der sprache** हा नाममात्रवादी ग्रंथ वाचला असला पाहिजे व प्रवेशास दुःसाध्य असणाऱ्या काळाकुट्ट भावविश्वावर भाषा ही अधिकच आच्छादने लपेटते, अशा निष्कर्षाप्रत तो आला असला पाहिजे, असे दिसून येते.[२६]

लिओ स्पित्झरच्या काही निबंधांतून, शैलीगत लकबींवरून लेखकाच्या मानसिक गुण-वैशिष्ट्यांची अटकळ बांधण्यात त्याने अधिक दूरचा टप्पा गाठल्याचे आढळते. फ्रेंचची रचनाच अशी आहे की, तिला ही कार्यपद्धती सहज लागू व्हावी. चार्लस् लुई फिलिप याच्या लेखनात ‘ a cause de ’ (‘ च्या कारणे ’) अशा स्वरूपाची रचना पुनरुक्त होते. तिचा अन्वयार्थ ‘ व्याज–वस्तुनिष्ठ आवर्तक बंध ’ (pseudo-objektive Motivierung) असा लावला गेला असून त्यात औदासीन्यावरील विश्वास, एक प्रकारचा व्यक्तिगत दैववाद अभिप्रेत आहे. राबलेच्या बाबतीत तयार केलेल्या शब्दघटनांचे स्पित्झरने विश्लेषण केले आहे : सोर्बोन-(sorbonne) सारखे सर्वज्ञात धातू घेऊन त्यांना डझनावारी चित्रविचित्र उपसर्ग-प्रत्यय जोडून असंख्य ओंगळ टोपणनावे कशी सिद्ध होतात, हे त्यात दाखविले आहे (उदा. Sorbonnagre = Sorbonne + onagre, जंगली गाढव). हेतू हा की राबलेमध्ये सत् आणि असत्, हास्यात्म आणि भीषण, प्राकृतिक विश्व आणि आदर्श विश्व यांमध्ये ताण होता, हे स्पष्ट व्हावे,[२७] या ठिकाणी स्पित्झरने काढलेले पायाभूत तत्त्व असे आहे : “प्रक्षुब्ध मनःस्थितीत आपल्या मानसिक जीवनाची नेहमीच्या सवयींची पातळी ढळत असल्याने त्या प्रमाणात तेथे नेहमीच्या भाषेपासून ढळलेल्या वाक्प्रयोगांची गरज असते. ”[२८]

खुद्द स्पित्झरने पुढे मनोवैज्ञानिक शैलीविज्ञानाच्या संदर्भात पुढील कबुली दिली आहे : ‘ व्यक्तिगत प्रतिमायुक्तते ’च्या व व्यक्तिविशिष्ट लेखनपद्धतीच्या परिभाषेत विचार करणाऱ्या लेखकांना म्हणजे पर्यायाने अठराव्या व तदनंतरच्या शतकातील लेखकांनाच–अशा प्रकारचे शैलीविज्ञान लागू पडते. तत्पूर्वीच्या कालखंडांतील लेखक (अगदी दांतेसारखा लेखकसुद्धा) आपला वस्तुनिष्ठ आशय वस्तुनिष्ठ शैलीत अभिव्यक्त करणे पसंत करीत असे. थोडक्यात, मनोवैज्ञानिक शैलीविज्ञान हे पूर्वीच्या लेखकांच्या बाबतीत (मॉन्टेन हा एक ठळक अपवाद) लागू होण्यासारखे नाही, ही सूक्ष्म जाणीव झाल्यामुळे “ माझ्या अभ्यासग्रंथात प्रारंभापासून अस्तित्वात असलेली आणखी एक प्रवृत्ती बलवत्तर झाली. ती म्हणजे लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व ध्यानात न घेता, साहित्यकलेच्या बाबतीत एकात्मतेचा वेध घेणारी संरचनात्मक पद्धती लागू करणे. ”[२९] असे नमूद करावे लागेल.

वस्तुतः मनोवैज्ञानिक शैलीविज्ञानाचे काही संकेत कितीही कल्पक असले, तरी त्यावर

दोन आक्षेप येण्यासारखे आहेत. अशा पद्धतीने प्रस्थापित झाल्याचा दावा करणारे कित्येक परस्परसंबंध भाषिक साधनांतून निघालेल्या निष्कर्षावर खरोखर आधारलेले नसतात, तर त्यांचा उगम मनोवैज्ञानिक व विचारप्रणालीनिष्ठ विश्लेषणातून झालेला असतो; त्यांना फक्त भाषिक शिक्कामोर्तब हवा असतो. आता व्यवहारात भाषिक शिक्कामोर्तब जादा ताणला गेला नसता किंवा अति क्षुल्लक पुराव्यांवर आधारला गेला नसता, तर यात आक्षेपार्ह असे काही नव्हते. अशा पद्धतीचे अभ्यासग्रंथ पुष्कळदा हे गृहीत धरतात की, अस्सल किंवा थोर कला ही प्रत्यक्षानुभूतीवर (Erlebnis) आधारलेली असते. वरे प्रत्यक्षानुभूती ही संज्ञा म्हणजे चरित्रविषयक तर्काभासाची किंचित सुधारलेली आवृत्ती होय, असाच आशय मनात उमटतो. शिवाय शैलीची विशिष्ट तंत्रे व मनाच्या विशिष्ट अवस्था यांमध्ये अनिवार्य नाते गृहीत धरणे भ्रामकच ठरते. उदा. बारोक शैलीची चर्चा करताना बहुतेक जर्मन पंडित सघन, दुर्बोध नि मुरड घातलेली भाषा व प्रक्षुब्ध, द्विधा नि यातनापीडित आत्मा-यांमध्ये अपरिहार्य नाते असल्याचे गृहीत धरतात.[३०] परंतु कारागीर आणि तंत्रज्ञ यांना-सुद्धा दुर्बोध व मुरडलेली शैली प्रयत्नाने कमावता येणे निश्चितपणे शक्य आहे. मानसिक अवस्था व शब्द यांच्यामध्ये ज्या प्रकारचे नाते नेहमी गृहीत धरले जाते, त्यापेक्षा ते अधिक शिथिल व आडवळणी असते.

एवंच ' शैली-संशोध '—(Stilfo rschung) ही जर्मन मनोवैज्ञानिकांची संज्ञा फार काळजीपूर्वक वापरली पाहिजे. पुष्कळदा ती केवळ एक छुपी उत्पत्तिमूलक मनोवैज्ञानिक प्रवृत्ती वाटण्याचा संभव असतो. तसेच या संकल्पनेतली गृहीत तत्त्वे क्रोचेच्या सौंदर्यशास्त्राचा आदर्श समोर ठेवून काढली जातात, असे सामान्यतः समजले जात असले, तरी ती निखालसपणे वेगळी आहेत. क्रोचेच्या पूर्णाद्वैती पद्धतीत मनोवस्था व भाषिक आविष्कार या उभयतांत भेद करता येत नाही. सर्वच प्रकारच्या शैलीगत व आलंकारिक श्रेणींचे प्रामाण्य म्हणजेच शैली व घाट, आशय व अभिव्यक्ती, तसेच अंतिमतः शब्द व आत्मा, आविष्कार व अंतःप्रज्ञा हे भेद क्रोचे सुसंगत रीतीने नाकारतो. क्रोचेमधील या अभेदमालिकेचे पर्यवसान अखेरीस तात्त्विक पक्षाघातात होते व परिणामी काव्यप्रक्रियेतील ध्वन्यर्थाबाबत प्रारंभी असलेली खरीखुरी आंतरदृष्टी शेवटी इतक्या थराला जाते की, कसलेही भेदाभेद अशक्य होऊन बसतात. प्रक्रिया व सिद्ध झालेली कृती, घाट व आशय, आविष्कार व शैली ह्या गोष्टी अंतिम ऐक्य गाठले जाईपर्यंत तात्पुरत्या बाजूस सारणे व मोघमपणे अधांतरी टांगत ठेवणे अवश्य आहे, हे कळून चुकते. असे झाल्यासच संपूर्ण कायापालट व तर्कशुद्धता हे जे समीक्षाप्रक्रियेचे मूलभूत घटक असतात, ते अस्तित्वात येणे शक्य आहे.

एखाद्या लेखकाच्या वा ग्रंथकृतीच्या शैलीचे वर्णन करणे आपणास शक्य झाले, तर मग गॉथिक् कादंबरी, एलिझाबेथकालीन नाटक, मेटॅफिजिकल् काव्य अशा ग्रंथसमूहाच्या वा साहित्यप्रकारांच्या शैलींचे वर्णन आपणास करता येईल; एवढेच नव्हे तर सतराव्या शतका-

तील गद्यसाहित्याच्या बारोकसारख्या शैलीगत नमुन्यांचे आपणास विश्लेषण करता येईल' यात मुळीच संदेह नाही.[३१] सर्वसाधारण निष्कर्ष काढीत पुढे जाऊन एखाद्या कालखंडातील शैलीचे वा साहित्यिक आंदोलनातील शैलीचेही कोणाला विश्लेषण करता येणे शक्य आहे मात्र काही एका गणिती काटेकोरपणे ही गोष्ट प्रत्यक्षात मांडून दाखविणे विलक्षण अवघड दिसते. ई. बॅरतकृत **Le style poe'tique et la re'volution romantique** (' स्वच्छंदतावादी क्रांतीची काव्यशैली ') किंवा लुई थॉनकृत **Die sprache des deutschen Impressionismus** (' संस्कारवादी साहित्याची भाषा ') यांसारखे ग्रंथ विशिष्ट मतप्रणालींच्या वा आंदोलनांच्या भाषेचा वाक्यविन्यास व शब्दकळा यांच्या शैलीगत तांत्रिक वैशिष्ट्यांचा किंवा लकबींचा माग घेताना आढळतात.[३२] तसेच प्राचीन ट्यूटॉनिक काव्यशैलीच्या वर्णनासंबंधी बरेचसे कार्य झालेले आहे.[३३] पण या शैली प्रामुख्याने सीमित जगतिविषयक आहेत व त्यांचे स्वरूप बरेचसे एकसाची आहे. त्यामुळे एकाच विशिष्ट लेखकाच्या ग्रंथरचनेप्रमाणे त्यांची हाताळणी करणे जवळ जवळ शक्य होते. पण अभिजाततावाद व स्वच्छंदतावाद यांसारख्या समग्र साहित्यिक युगांचे व समग्र साहित्यिक आंदोलनांचे शैलीगत विवेचन करताना बहुधा दुर्लंघ्य अडचणींना तोंड द्यावे लागते; कारण त्यात विभिन्न प्रकृतीच्याच नव्हे, तर कधी कधी अनेक देशांतल्या लेखकांमधला सर्वसाधारण छेद आपणास शोधून काढणे भाग पडते.

कलेच्या इतिहासात अभिजात, गॉथिक, पुनरुज्जीवनकालीन व बारोक या शैलींची मालिका फार मोठ्या प्रमाणावर स्थिरपद पावली आहे. ही परिभाषा साहित्यिक क्षेत्रात संक्रमित करण्याचा प्रयत्न आकर्षक वाटतो खरा; पण असे करीत असताना आपणास साहित्य व इतर कला यांचे संबंध, कलाकलांमधील समानतत्त्व व आपल्या संस्कृतीतील कालखंडांची प्रदीर्घ परंपरा या प्रश्नांकडेच पुन्हा वळावे लागत असते.

पंधरा /

प्रतिमा, रूपक, प्रतीक आणि दिव्यकथा

जेव्हा आपण, कवितांच्या विषयानुसारी वा आशयसूत्रानुसारी वर्गीकरणाकडून, काव्य हा कोणत्या स्वरूपाचा निरूपण-प्रकार आहे, या प्रश्नाकडे वळतो, तसेच जेव्हा आपण, एखाद्या कवितेच्या गद्यानुवादाऐवजी तिच्यातील संरचनांचा समग्र व्यूह म्हणजेच त्या कवितेचा 'अर्थ' होय, या एकात्मतेच्या जाणिवेतून कवितेकडे पाहावयास लागतो, तेव्हा शीर्षकात निर्देशिलेली संज्ञांची क्रमबद्ध चौकडी आपल्यासमोर दत्त म्हणून उभी राहते. छंद व 'रूपक' (Metaphor : साधर्म्यमूलक जहत्स्वार्था लक्षणामूल व्यंजना) ही काव्याच्या संघटनेची प्रमुख तत्त्वे होत, असे एका समकालीन लेखकाने म्हटले आहे. शिवाय " छंद व रूपक ही 'जोडीने नांदतात' व आपली कवितेची व्याख्या इतकी व्यापक व सर्वसामान्य असावयास हवी की, तिच्यामध्ये या उभयतांचा अंतर्भाव होऊन शिवाय या जोडीचे परस्पर साहचर्यही स्पष्ट व्हावयास हवे. "[1] या विधानात गर्भित असणारा काव्यविषयक सर्वसाधारण सिद्धान्त कोलरिजने आपल्या **बायोग्राफिया लिटरारिया**मध्ये अत्युत्कृष्टपणे विशद केला आहे.

आता या चारही संज्ञा एकच एक वस्तूकडे संकेत करतात काय ? शब्दार्थविज्ञानाच्या दृष्टीने ही चौकडी एकमेकांच्या क्षेत्रांवर कुरघोडी करताना दिसते, कुतूहलाच्या दृष्टीने तर तिचा अंगुलिनिर्देश एकाच क्षेत्राकडे स्पष्टपणे असतो. प्रतिमा, रूपक, प्रतीक व दिव्यकथा हा आपला क्रमयुक्त संच दोन रेषांचे परस्परमीलन दर्शविणाराही कदाचित म्हणता येईल व या दोन्ही रेषा काव्यसिद्धान्तदृष्ट्या महत्त्वाच्याही असतील. या दोन रेषांपैकी एक रेषा ऐंद्रिय विशिष्टता दर्शविणारी किंवा ऐंद्रिय व सौंदर्यात्म अस्तित्वाचे सातत्य दर्शविणारी तसेच काव्याचे संगीताशी व चित्रकलेशी नाते जोडून त्याच वेळी तत्त्वज्ञान व शास्त्र यांपासून त्याला विभक्त ठेवणारी आहे. दुसरी रेषा 'अलंकारशास्त्रा'ची वा रूपकविज्ञानाची द्योतक आहे म्हणजे

काव्यनिरूपण ‘ वक्र ’ असते, ते सामीप्यलक्षणेच्या (metonymy) व रूपकांच्या भाषेत बोलते, काव्य अगदी परस्परविभक्त अशा विश्वातील आंशिक साम्यभेद पाहात असते, तसेच आशयसूत्रांचे वेगळ्या परिभाषेत रूपांतर करून त्यांना नेमकेपणा आणते.[२] वैज्ञानिक प्रबंधाहून साहित्याची जी व्यवच्छेदक लक्षणे वा गुणवैशिष्ट्ये असतात, ती या दोहोंमध्येच सामावलेली आहेत. अमूर्त कल्पनांचे व्यक्तीकरण सदैव एकास एक अशा चिन्हीकरणाच्या पद्धतीने (विज्ञानाप्रमाणे) करण्याचे उद्दिष्ट वाळगण्याऐवजी काव्य हे अनन्यसाधारण किंवा जशाच्या तशा, पुनरावृत्त करता न येण्याजोग्या, शब्दांच्या आकृतिबंधांची संघटना साधीत असते, त्यातले शब्द वस्तूप्रमाणे चिन्हही असतात, कवितेची अभिव्यक्तिपद्धती कोणत्याही बाह्य रीतीने कल्पिता येण्याजोगी असत नाही,[३] असे मानावे.

प्रस्तुत विषयातील शब्दार्थवैज्ञानिक अडचणी बऱ्याच तापदायक आहेत व आपापल्या संदर्भात व विशेषतः त्यांच्या ध्रुवात्मक विरोधी भूमिकांच्या संदर्भात संज्ञांच्या उपयोजनाविषयी सतत जागरूकता ठेवण्यापलीकडे आपल्या हाती कसलाही सुलभ तोडगा नाही.

प्रतिमासृष्टी हा विषय मनोविज्ञान व साहित्याभ्यास या उभय क्षेत्रांतला आहे. मनोविज्ञानात ‘ प्रतिमा ’ या शब्दाचा अर्थ मानसिक प्रतिकृती, भूतकालीन संवेदनेची वा इंद्रियगोचर अनुभूतीची स्मृती असा आहे. प्रतिमा ही अपरिहार्यपणे चाक्षुषच असली पाहिजे, असे नाही. स. १८८० मध्ये फ्रान्सिस् गाल्टन् याने जेव्हा सर्वप्रथम संशोधन करून, मनुष्यमात्र भूतकाळातील किती दूरवरच्या चाक्षुष प्रतिकृतींची पुनर्निर्मिती करू शकेल, याचा वेध घेतला, तेव्हा चाक्षुष प्रतिकृतींच्या निर्मितीच्या प्रमाणामध्ये व्यक्तिव्यक्तींत भलतीच तफावत असते, असे त्याला आढळून आले. परंतु प्रतिमासृष्टी केवळ चाक्षुषच नसते. मनोवैज्ञानिक मंडळी व सौंदर्यमीमांसक यांनी या बाबतीत अगणित वर्गीकरणे मांडलेली आहेत. प्रतिमा या ‘ रसात्मक ’ व ‘ गंधात्मक ’च असतात, असे नसून त्या उष्णतादर्शक व भारात्मकही असतात. (‘ गत्यात्मक ’, ‘ स्पर्शात्मक ’ व ‘ सहभावात्मक ’). स्थितिशील प्रतिमासृष्टी व गतिशील प्रतिमासृष्टी (kinetic or dynamic) यांमध्ये फार महत्त्वाचा फरक असतो. रंगात्मक प्रतिमासृष्टीची पारंपरिक वा व्यक्तिगत उपयोजना प्रतीकात्मक असेल किंवा नसेलही. संकरसंवेदनात्मक प्रतिमासृष्टीत (मग ती, प्रमाणकांचे भान सुटलेल्या कवीच्या मनोरचनेचा परिपाक असो वा साहित्यिक परंपरेचे फलित असो) एका ज्ञानेंद्रियाकडून दुसऱ्या ज्ञानेंद्रियात रूपांतर होत असते. उदा. नादाचे रंगात. सरते शेवटी काव्य पठण करणाराच्या दृष्टीने उपयुक्त असा आणखी एक भेद उरतो. तो म्हणजे ‘बद्ध ’ प्रतिमा सृष्टी व मुक्त प्रतिमासृष्टी. पहिली श्रुतिगत आणि स्नायुगत असते, एकट्याने केलेल्या मूकवाचनातही ती जागृत होते व पुरेशी पात्रता असणाऱ्या सर्वच वाचकांना जवळजवळ सारखीच जाणवते. दुसरी म्हणजे चाक्षुष वा अन्य प्रकारची प्रतिमासृष्टी. ही व्यक्तिगणिक तसेच प्रकारागणिक वेगवेगळ्या स्वरूपात जाणवते.[४]

आय. ए. रिचर्ड्स् याने आपल्या **प्रिन्सिपल्स ऑफ लिटररी क्रिटिसिझम्** (१९२४) या

ग्रंथात जे सर्वसामान्य स्वरूपाचे निष्कर्ष काढलेले आहेत, ते आजही सयुक्तिक वाटतात :

" प्रतिमासृष्टीच्या ऐंद्रिय गुणधर्मांना नेहमीच फाजील महत्त्व दिले जात असते. प्रतिमा जी प्रभावी ठरते, ती स्वयमेव किती जिवंत आहे, यावरून ठरत नाही, तर ती एक ऐंद्रिय संवेदनेशी विशिष्ट प्रकारे निगडित असणारी मानसिक घटना असते म्हणूनच होय." संवेदनेचा 'अवशेष' वा 'प्रतिकृती' म्हणून प्रतिमेचे जे अस्तित्व उरते, त्यातूनच तिला कार्यप्रवणतेचे बळ प्राप्त होत असते.[५]

संवेदनांच्या अवशिष्ट प्रतिकृती म्हणून प्रतिमांकडे पाहिल्यावर आपल्या समग्र क्षेत्रातून आरपार जाणाऱ्या साम्यभेदात्मक तुलनेच्या दुसऱ्या रेषेच्या दिशेने आपली वाटचाल डोळसपणे सुरू होते. अगदी चाक्षुष प्रतिमा झाल्या, तरी त्यासुद्धा निव्वळ वर्णनात्मक काव्यातच शोधावयाच्या नसतात. ज्या मोजक्या कवींनी 'प्रतिमानिष्ठ' वा 'प्राकृतिक' कविता रचण्याचा प्रयत्न केलेला आहे, त्यांची चित्रणे बाह्य विश्वापुरतीच यशस्वी ठरलेली आहेत. वस्तुतः आपल्या हातून असे काही घडावे, असे त्यांना क्वचितच वाटले असेल. काव्यविषयक विविध आंदोलनांचा तात्त्विक भाष्यकार एझरा पाउंड याने प्रतिमेची व्याख्या 'चित्रात्मक प्रतिकृती' अशी न करता, 'बौद्धिक व भावनिक व्यामिश्रतेचे निमिषार्धात प्रस्तुतीकरण करणारी' 'विसदृश कल्पनांचा संयोग' घडवून आणणारी गोष्ट, अशी केली आहे. "मोघम सर्वसामान्यांची अभिव्यक्ती, मग ती कितीही खणखणीत असो,—हे काव्याचे काम नसून विशिष्टाची यथार्थ अभिव्यक्ती हे त्याचे कार्य होय, अशी आमची श्रद्धा आहे." हेच मुळी प्रतिमावाद्यांचे ब्रीदवाक्य होते. डांतेची प्रशंसा व मिल्टनवर टीकाप्रहार करताना एलियटने प्रतिमासृष्टीवरच (Bildichkeit) कर्मठ भर दिलेला दिसून येतो. डांतेची 'कल्पनाशक्ती चाक्षुष' असून तो रूपककथाकार आहे व 'समर्थ कवी'च्या रूपककथा म्हणजे 'विशद चाक्षुष प्रतिमा'च होत, असे एलियट म्हणतो. याउलट दुर्दैवाची गोष्ट अशी की मिल्टनची 'कल्पनाशक्ती श्राव्य' आहे. 'L' Allegro' व 'Il Penserso' यांतील प्रतिमासृष्टी चाक्षुष असली, तरी " सर्वसामान्य आहे...मिल्टन् पाहतो आहे तो काही विशिष्ट नांगऱ्या, विशिष्ट गवळण व विशिष्ट गुराखी नाही...या पंक्तीचा ऐंद्रिय परिणाम सर्वस्वी श्रवणेंद्रियांवरच होतो व त्याचे नाते नांगऱ्या, गवळण व गुराखी या संकल्पनांशी जोडलेले असते."[६]

या सर्व स्पष्ट विधानांचा भर इंद्रियगोचरत्वावर नसून विशिष्टत्वावर व विश्वांच्या संयोगावर (सादृश्य, उदा. रूपककथा; 'विसदृश कल्पना-संयोग') आहे. चाक्षुष प्रतिमा ही संवेदनारूप वा बोधनरूप असते, परंतु त्याचबरोबर ती काही एका 'अदृश्य वस्तू'ची निदर्शक असते. ती एकाच वेळी वस्तूचे प्रस्तुतीकरण आणि प्रतिनिधित्व करीत असते. ('the black bat night has flown...' 'Yonder all before us lie Deserts of vast eternity.') प्रतिमेचे अस्तित्व 'वर्णन' म्हणून असेल किंवा (आपल्या उदाहरणातल्याप्रमाणे) 'रूपक' म्हणूनही असेल. परंतु 'मनश्चक्षू'सारख्या रूपकाप्रमाणे केवळ

'रूपक' या नात्याने सादर न झालेल्या प्रतिमा प्रतीकात्मक असतात काय? हर एक प्रकारच्या बोधनात निवड नसते काय?

यासाठीच मिडल्टन् मरी हा उपमा व रूपक यांना अलंकारशास्त्रातील 'रूपनिष्ठ वर्गीकरणा'शी संबंधित मानून 'प्रतिमा' या संज्ञेत त्या दोहोंचा अंतर्भाव करावा, असा सल्ला' देतो व 'प्रतिमा' ही सर्वस्वी किंवा निदान प्राधान्येकरून तरी चाक्षुषच असते, हा गैरसमज डोक्यातून काढून टाकण्याची आपण शिकस्त केली पाहिजे' असा निक्षून इशारा देतो. प्रतिमा 'ही चाक्षुष वा श्राव्य असेल किंवा ती मनोगोचरही असू शकेल.'[८] शेक्सपियर, एमिली ब्रॉंटे व पो यांच्यासारख्या भिन्न प्रकृतीच्या लेखकांमध्ये पार्श्वभूमीदाखल (सजावटः नेपथ्याच्या व्यवस्थेसारखी) पुष्कळदा एखादे रूपक किंवा एखादे प्रतीक योजलेले असते. उदा० खवळलेला सागर, तुफान, जंगली ओसाड माळ, पाणथळ परिसरातील राजवाड्याचे भग्न अवशेष, पर्वतावरील काळोखे सरोवर.

प्रतिमेप्रमाणे (Image) प्रतीकावरूनही (symbol) विशिष्ट साहित्यिक आंदोलनाला नाव दिले गेलेले आहे.[९] शिवाय 'इमेज'प्रमाणे 'सिंबल' ही संज्ञाही भिन्न भिन्न संदर्भात व सर्वस्वी भिन्न भिन्न प्रयोजनांसाठी उपयोजिलेली दिसून येते. संज्ञा म्हणून 'सिंबल'चा उपयोग तर्कशास्त्र, गणित, शब्दार्थविज्ञान, रोगनिदान व ज्ञानशास्त्र यांमध्ये केला जातो. धर्मशास्त्र, ('सिम्बल'चा आणखी एक अर्थ धर्मश्रद्धा असाच आहे) कर्मकांड, ललितकला व काव्य यांच्या विश्वात या संज्ञेमागे फार मोठा इतिहास आहे, अन्य कशाची तरी प्रतिकृती असणे किंवा अन्य कशाचे तरी प्रतिनिधित्व करणे यांपैकी एक गोष्ट प्रस्तुत शब्दाच्या प्राचीन उपयोगातही सर्वसामान्य अंग म्हणून हटकून आढळते. ज्या मूळ ग्रीक धातूवरून 'symbol' हा शब्द आला, त्या धातूचा अर्थ 'एकत्र प्रक्षेप करणे' किंवा 'तुलना करणे' असा आहे व त्यावरून चिन्ह व चिन्हित वस्तू ही दोन्ही त्यात मुळापासूनच अभिप्रेत आहेत, हे सूचित होते. या संज्ञेच्या काही आधुनिक उपयोगांमध्येसुद्धा ही संकल्पना टिकून आहे. बीजगणित आणि तर्कशास्त्र यांमधील प्रतीके रूढ आणि सर्वसंमत स्वरूपाची असतात. परंतु धार्मिक प्रतीके मात्र चिन्ह व चिन्हित वस्तू यांच्यातील सामीप्यलक्षणात्मक (metonymic) किंवा रूपकात्मक (metaphorical साधर्म्यलक्षणात्मक) अशा स्वरूपाच्या काही एका आंतरिक संबंधावर अधिष्ठित झालेली असतात : क्रूस, मेंढरू, काळजी घेणारा मेंढपाळ. साहित्यसिद्धान्तामध्ये या संज्ञेचा उपयोग अशाच तऱ्हेच्या अर्थाने अपेक्षित असतो, असे दिसून येईल. म्हणजे एखादी वस्तू अन्य कोणत्यातरी वस्तूकडे संकेत करीत असते व त्याबरोबरच प्रस्तुतीकरण म्हणून स्वतःकडेही स्वतंत्रपणे लक्ष वेधीत असते.[१०]

एखादे मन असे असते की, ते प्रतीकसृष्टीची संभावना 'ही नुसती प्रतीकेच तर आहेत' अशा भाषेत करते. एक तर हे मन विधिवत् मांडणी करून धर्म व काव्य यांचे ऐंद्रिय प्रतिमांत रूपांतर करते. किंवा स्वतःच्या विशिष्ट कक्षेबाहेरच्या नैतिक वा तत्त्वज्ञानात्मक

अतींद्रिय वास्तवांना प्रस्तुत करण्यासाठी योजिलेल्या चिन्हांना किंवा प्रतीकांना पोकळ करून घेते (म्हणजे त्यांची केवळ वाहन म्हणून संभावना करते.). दुसऱ्या प्रकारचे मन प्रतीक-सृष्टीला पूर्वसंकल्पित व बुद्धिपुरस्सर केलेली गोष्ट मानते, म्हणजे प्रतीकाला संकल्पनात्मक, पार्थिक व ऐंद्रिय संज्ञांमध्ये जाणूनबुजून केलेले रूपांतर असे समजते. परंतु कोलरिज तर म्हणतो की, रूपककथा म्हणजे " अमूर्त कल्पनांचे केवळ शब्दचित्रांच्या भाषेत झालेले रूपांतर असून ऐंद्रिय वस्तूंच्या अमूर्तीकरणाहून त्याला त्या भाषेत स्वयमेव वेगळे असे अस्तित्व नसते ." प्रतीक म्हणजे " व्यक्तिविशिष्टामधील जातिसापेक्ष व जातिसापेक्षामधील अति-सामान्य (प्रजातिसापेक्ष) यांचे गुणधर्म दर्शविणारी किंचित पारदर्शी झलक...व सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट अशी की, तात्कालिकात व तात्कालिकाद्वारे कालातीताची (अनंताची) पारदर्शक अशी ही झलक असते. "[११]

प्रतिमा व रूपक याहून ' प्रतीका 'ला काही वेगळा असा महत्त्वपूर्ण अर्थ आहे काय? आपण पुनरावृत्ती व सातत्य यांच्या संदर्भात प्रामुख्याने ' प्रतीका 'कडे पाहतो. नुसती ' प्रतिमा ' ही रूपकद्वारा एकदाच आवाहन करून जाते; परंतु जर का ती प्रस्तुतीकरण व प्रतिकृती या उभयविध रूपांमध्ये सतत पुनरावृत्त होत राहिली, तर ती प्रतीक बनत असते; फार काय प्रतीकात्मक (वा दिव्यकथात्मक) पद्धतीचे एक अंगही बनून जाते. ब्लेकच्या ' सॉन्ग्ज ऑफ इनोसन्स ' व ' ऑफ एक्सपीरियन्स ' यांच्याविषयी जे. एच. विकस्टीड म्हणतो, " त्यामध्ये **प्रत्यक्ष प्रतीकवाद** असा फारच अल्प आहे, पण **प्रतीकात्मक रूपकाचा** उपयोग मात्र वारंवार आणि भरपूर केलेला आहे." शेलीच्या काव्यातील ' नियामक प्रतीके ' या आपल्या जुन्या निबंधात येट्स्ने म्हटले आहे, " त्याच्या कवितेत प्रतीकाचा निश्चितपणा [स्थिरता ?] प्राप्त न झालेल्या अगणित प्रतिमा आढळतात. अशा कित्येक प्रतिमा म्हणजे निःसंशय प्रतीकेचे होत. जसजशी वर्षे लोटत गेली, तसतसा उत्तरोत्तर त्यांचा उपयोग तो प्रतीकात्मक प्रयोजनासाठी अधिकाधिक जाणूनबुजून करू लागला." उदा. गुहा व मनोरे यांच्या प्रतिमा.[१२]

प्रारंभकालीन रचनेच्या संदर्भात जो घटक ' सजावट नेपथ्या 'च्या व्यवस्थेच्या स्वरूपाचा असतो, तोच मनावर ठसणाऱ्या पुनरावृत्तीमुळे उत्तरकालीन रचनेत ' प्रतीक ' बनतो. अशा रीतीने हेन्री जेम्सने आपल्या प्रारंभीच्या कादंबऱ्यांमधून ज्या व्यक्ती वा स्थळे अत्यंत परिश्रमपूर्वक साकार केली, त्या व्यक्ती व ती स्थळे त्याच्या उत्तरकालीन कादंबऱ्यांमधून रूपकात्मक वा प्रतीकात्मक बनलेली आहेत.

काव्यात्म प्रतीकवादाच्या चर्चेत आधुनिक कवीची ' खासगी प्रतीकसृष्टी ' व पूर्वीच्या कवींची बहुजनसुबोध प्रतीकसृष्टी यांत भेद करावा लागेल. ' खासगी प्रतीकसृष्टी ' हा शब्द-प्रयोग प्रारंभी दोषारोप करण्याच्या निमित्ताने योजला गेला असला, तरीपण काव्यात्म प्रतीक-सृष्टीकडे पाहण्याची आपली भावना व दृष्टिकोण ही कमालीची परस्परविरोधी स्वरूपाची

आहेत. प्रतीकसृष्टी खाजगी नसते म्हणजे कशी असते हे सांगणे अवघड आहे : ‘ पारंपरिक ’ वा ‘ रूढ ’ या अर्थी ती घेतल्यास, काव्य हे नावीन्ययुक्त व विस्मयोत्पादक असले पाहिजे, या आपल्या अपेक्षेशी ते विरोधी ठरते. शिवाय ‘ खासगी प्रतीकसृष्टी ’त एक व्यवस्था गर्भित असते. एखादा गुप्तलिपितज्ज्ञ ज्याप्रमाणे एखादा संदेश उलगडून दाखवतो, तद्वत, एखादा साक्षेपी अभ्यासक ‘ खाजगी प्रतीकसृष्टीचा अन्वय लावू शकतो. अनेक खासगी प्रतीक-व्यवस्थांतून (उदा. ब्लेक व येटस यांच्यासारख्या) बहुमान्य झालेले किंवा समकालीनांनी स्वीकारलेले प्रयोग आढळत नसले, तरी प्रतीकात्मक परंपरेच्या फार व्यापक क्षेत्रावर तिचे आक्रमण होताना दिसून येते. [१३]

‘ खासगी प्रतीकसृष्टी ’ व ‘ पारंपरिक प्रतीकसृष्टी ’ यांना ओलांडून पलीकडे गेलो की, आपणास दुसऱ्या ध्रुवाकडे असलेल्या एक प्रकारच्या सार्वजनीन स्वरूपाच्या ‘ निसर्गसिद्ध ’ प्रतीकसृष्टीशी जाऊन भिडतो व काही अडचणी आपल्यापुढे ठाकतात. फ्रॉस्टच्या कविता—त्याच्या अगदी सर्वोत्कृष्ट कविता—जरी घेतल्या, तरी त्यांमध्ये निसर्गसिद्ध प्रतीकांचे असे काही संदर्भ येतात की, त्यांवर काबू मिळविणे आपणास जड जाते : येथे ‘ The Road Not Taken ’, ‘ Walls ’, ‘ The Mountains ’ या कवितांचे स्मरण होते. ‘ Stopping by the woods ’मधील ‘ miles to go before I sleep ’ (झोप घेण्यापूर्वी मैलोन् मैल काटावयाचे आहेत. ’) ही गोष्ट आपण कवितेतील प्रवाशाच्या संदर्भात शब्दशः खरी धरून चालतो. परंतु ‘ निसर्गसिद्ध ’ ‘ प्रतीकसृष्टी ’च्या परिभाषेत ‘ झोप ’ (‘ sleep ’) म्हणजे ‘ मरण ’ (‘ die ’) होय. तसेच ‘ Woods are lovely, dark and deep ’ (तिन्ही विशेषणे एकजात प्रशंसापर) याची ‘ ‘ promises to keep ’ (‘ वचने पुरी करावयाची आहेत. ’) यामागील नैतिक व सामाजिक नियंत्रक तत्त्वाशी विरोधी पद्धतीची सांगड घातल्यास सौंदर्यचिंतन म्हणजे व्यक्तिगत जबाबदारीचे स्थगन या प्रकारचे जाता जाता साधलेले पण अनाग्रही समीकरण आपणास संपूर्णपणे नाकारता येणार नाही. सामान्यतः नियमितपणे कवितेचे वाचन करणाराचा फ्रॉस्टच्या बाबतीत घोटाळा होणार नाही; परंतु निसर्गसिद्ध प्रतीकांमुळे काही अंशी तरी फ्रॉस्टला जो मोठा वाचकवर्ग लाभलेला आहे, त्यांपैकी काही वाचकांच्या बाबतींत असे घडेल की, एकदा का प्रतीकांची शक्यता त्यांना कळून चुकली की, निसर्गसिद्ध व त्यांच्या जोडीची अन्य प्रतीके यांकडे त्यांच्या मनाचा विशेष ओढा राहील व त्यामुळे फ्रॉस्टच्या अनेकार्थसूचक चिन्हांना एक प्रकारची गतिशून्यता व ठामपणा दिला जाईल व ती गोष्ट काव्यात्म विधानाच्या मूलप्रकृतीशी, विशेषतः समकालीन काव्यात्म विधानाच्या मूलप्रकृतीशी विसंगत ठरेल. [१४]

आपल्या शीर्षकातील चौथी संज्ञा ‘ दिव्यकथा ’ (Myth) ही आहे. ही संज्ञा ॲरिस्टॉटलच्या **पोएटिक्स**मध्ये संविधानक, कथेचा घाट, ‘ गोष्ट ’ (fable) या अर्थी योजिलेली दिसून येते. हिच्या विरुद्धार्थी पण पूरक अशी संज्ञा ‘ **लॉगॉस** ’(logos) ही आहे. एखादे तार्किक

प्रवचन किंवा भाष्य याच्या बरोबर उलट असणारे एखादे आख्यान किंवा कहाणी म्हणजे ' दिव्यकथा ' (Myth) होय. ती तर्कविरोधी व अंतःस्फूर्त म्हणजे पद्धतशीर तत्त्वज्ञानाशी विरोधीही असते : सॉक्रेटिसच्या वादविवादप्रचुर भाष्याच्या विरुद्ध स्वरूपाची अशी एखादी ईस्कीलसची शोकात्मिका.[१५]

आधुनिक समीक्षेत ' दिव्यकथा ' ही एक परवलीची संज्ञा होऊन बसलेली आहे व ज्या अर्थव्यक्तीच्या क्षेत्रात धर्म, लोकसाहित्य, मानववंशशास्त्र, समाजशास्त्र व ललितकला यांचा अंतर्भाव होतो, त्या महत्त्वाच्या क्षेत्राच्या दिशेने ती अंगुलिनिर्देश करते व त्या क्षेत्रावर घिरट्या घालीत असते. या संज्ञेसमोर विरोधी पवित्र्यात खड्या केल्या जाणाऱ्या नेहमीच्या काही संज्ञा म्हणजे ' इतिहास ', ' विज्ञान ', ' तत्त्वज्ञान ', ' रूपककथा ' (Allegory) किंवा ' सत्य ' या होत.[१६]

सतराव्या व अठराव्या शतकांमध्ये म्हणजे प्रबोधनयुगात या संज्ञेचा सामान्य मानाने अर्थभ्रंश झालेला होता : दिव्यकथा म्हणजे कपोलकल्पित गोष्ट—वैज्ञानिक किंवा ऐतिहासिक दृष्ट्या असत्य गोष्ट. परंतु व्हिकोकृत **सिएन्झा नोव्हापासून** म्हणजे आधीपासूनच हा रोख पालटू लागला होता. जर्मन स्वच्छंदतावाद्यांचा तसेच कोलरिज, एमर्सन्, नीत्शे यांचा हळू-हळू प्रभाव पडू लागलेला होता व काव्याप्रमाणेच दिव्यकथा हेही एक प्रकारचे सत्य वा सत्याशी समतुल्य अशी गोष्ट असून ती ऐतिहासिक वा वैज्ञानिक सत्याला विरोधी नसते, उलट त्याला पूरकच असते, असे मानले जाऊ लागले होते.[१७]

ऐतिहासिक दृष्ट्या दिव्यकथा ही धार्मिक विधिकांडाला अनुसरते, त्याच्याशी सहसंबंध राखते. दिव्यकथा म्हणजे विधिकांडामधला पठणाचा भाग, विधिकांडातून उभी राहणारी कथा. विधिकांड हे पुरोहितवर्गाकडून अनिष्टनिवारणार्थ व इष्टकामपूर्तीस्तव समाजाप्रीत्यर्थ आचरले जात असते. धान्योत्पादन, मानवी प्रजोत्पादन, सामाजिक संस्कृतीत समाविष्ट करून घेण्यासाठी कुमारांचा होणारा दीक्षाविधी, मृतांच्या भवितव्याची तरतूद अशा विधीं-प्रमाणेच ' दिव्यकथा ' हीसुद्धा नैमित्तिक पण निरंतर लागणारी पूर्वसंकल्पित ' कार्यक्रम-पत्रिका ' (agedum) असते. परंतु उत्पत्तीविषयी व नियतीविषयी अनाम लेखकांनी रचून ठेवलेल्या कथांचे कथन, असा ' दिव्यकथे'चा व्यापक अर्थ घेतला जाऊ लागला आहे: विश्वरचनेमागील कारण कोणते व अमुक अमुक गोष्टी आपण अमुक अमुक प्रकारेच का करतो यासंबंधीची स्पष्टीकरणे—म्हणजेच निसर्गाविषयी व मानवी भवितव्याविषयी शिकवण देणारी प्रतिमासृष्टी रचून हरएक समाज आपल्या मुलाबाळांना जी स्पष्टीकरणे पुरवीत असतो, त्याच ' दिव्यकथा ' होत.[१८]

प्रतिमा किंवा चित्र, सामाजिक, अतिप्राकृतिक (किंवा अप्राकृतिक वा तर्कनिरपेक्ष), आख्यान किंवा कहाणी, आदिम किंवा विश्वात्मक, कालनियत वा कालातीत ध्येयांचे घटना म्हणून प्रतीकात्मक पद्धतीचे प्रस्तुतीकरण, क्रियाकर्मांतर, अंतिम न्यायदान, गूढवाद इत्यादीं-

संबंधी गोष्टी प्रायः साहित्यसिद्धान्तासाठी महत्त्वाचे आवर्तक बंध (motifs) ठरत असतात. समकालीन विचारप्रणालीनुसार ' दिव्यकथे 'चे आवाहन यांतल्या कोणत्याही एका आवर्तक बंधामध्ये केंद्रीभूत होईल व त्याच्या कक्षा दुसऱ्या आवर्तकबंधांपर्यंत विस्तारत जातील. या पद्धतीने सोरेल म्हणतो की, जागतिक तमाम श्रमिकांचा ' सार्वत्रिक संप ' हीसुद्धा ' दिव्य-कथा 'च होय. त्याचा मथितार्थ असा की, असले ध्येय हे जरी कधीही ऐतिहासिक सत्य ठरणार नसले, तरी श्रमिकांना प्रेरणा देऊन कार्यप्रवृत्त करण्यासाठी भविष्यकालीन ऐतिहासिक महत्त्वाची घटना म्हणून ते त्यांच्यासमोर मांडले गेले पाहिजे. ' दिव्यकथा ' ही एक भावी कार्यक्रमपत्रिकाच होय. याच धर्तीवर नीबूर हा ख्रिस्ती मृत्युमीमांसेला ' दिव्यकथा 'च मानतो, ख्रिस्ताचे पुनरुत्थान व अंतिम न्यायदान ही वर्तमानकालीन, सार्वकालीन, नैतिक व आध्यात्मिक मूल्यमापने असून ती भावी इतिहास म्हणून प्रतिमारूप ठरतात.[१९] विज्ञान वा तत्त्वज्ञान ही जर दिव्य कथात्मकतेला विरोधी असतील, तर अंतःप्रेरणातून साकार होण्या-जोगे मूर्त तत्त्व हे तर्कशुद्ध अमूर्त तत्त्वाला विरोधी ठरेल. सामान्यतः साहित्यसिद्धान्तकाराच्या किंवा साहित्याच्या समर्थकांच्या दृष्टीने यांतले केंद्रवर्ती विरोधी तत्त्व हे असते की, दिव्यकथा ही सामाजिक, कर्ता अनाम असणारी व समूहनिष्ठ असते. मात्र आधुनिक काळी दिव्यकथेचे कर्ते– किंवा निदान काही कर्ते तरी आपणास ओळखता येणे शक्य आहे. तरीपण अशा गोष्टींचा कर्ता कोण, हे विसरले गेले असेल किंवा सामान्यतः तो ज्ञात नसेल, किंवा अधिकृतते-साठी त्याचे मुळी महत्त्वही नसेल व समाजाने तिचा आपल्या परंपरेत स्वीकार केलेला असेल, तिला ' श्रद्धावान लोकांची मान्यता ' लाभली असेल, तर गुणधर्माच्या दृष्टीने अशा आधुनिक गोष्टीलाही ' दिव्यकथे 'ची पदवी प्राप्त होते.

या संज्ञेची नेमकी अर्थनिश्चिती करणे सोपे नाही. सध्या मात्र ती ' अर्थाच्या एका विशिष्ट क्षेत्रा 'कडे अंगुलिनिर्देश करते. चित्रकार व कवी हे दिव्यकथासृष्टीचा शोध घेत असतात, असे आपण ऐकतो. प्रगती किंवा लोकशाही या ' दिव्यकथा ' (Myths) आहेत, हेही आपल्या कानांवर पडत असते, ' विश्वसाहित्यातील दिव्यकथेच्या पुनरागमना ' विषयी आपण ऐकत असतो. परंतु त्याचबरोबर आपल्या कानांवर हेही पडत आलेले आहे की, ' दिव्यकथा ' कोणाला निर्माण करता येत नाही, किंवा एखादी विश्वासास पात्र होते आहे, म्हणून उचलता येत नाही किंवा स्वेच्छेनुसार अस्तित्वात आणता येत नाही. दिव्यकथेची जागा आता पुस्तकाने घेतलेली आहे व नगरराज्यातील एकजिनसी समाजाची जागा बहुरंगी महानगराने घेतलेली आहे.[२०]

आधुनिक मानव दिव्यकथेला—किंवा दिव्यकथासृष्टीला वा दिव्यकथांच्या परस्परसंबद्ध पद्धतीला पारखा झाला आहे का ? सॉक्रेटिस व सोफिस्ट तत्त्वज्ञ यांनी म्हणजेच ' बुद्धि-वाद्यां 'नी ग्रीक संस्कृतीचे अस्तित्वच संपुष्टात आणले, असा नीत्शेचा दृष्टिकोण होता. याच धर्तीवर असे प्रतिपादन करता येईल की, प्रबोधनयुगाने ख्रिस्ती ' दिव्यकथासृष्टी ' संपुष्टात

आणली किंवा तशी प्रक्रिया सुरू केली. परंतु दुसरे लेखक असाही विचार मांडताना दिसतात की, उथळ, अपुऱ्या व कदाचित खोट्याही 'दिव्यकथा' आधुनिक मानवापाशी आहेत. उदा. 'प्रगती', 'समता', सार्वत्रिक शिक्षण किंवा आकर्षक जाहिरातींतून आश्वासिले जाणारे आरोग्य, किंवा फॅशनेबल सुखी जीवन. या उभयविध संकल्पनांचा लघुतम साधारण विभाजक किंवा सारासार निर्णय (बहुधा खरा) हाच दिसतो की, आपल्या पुरातन, प्रदीर्घ काळपर्यंत अनुभवीत आलेल्या, स्वयंसुसंगत असलेल्या जीवनपद्धतीत (दिव्यकथांची जोड असणाऱ्या विधिकांडात) 'आधुनिकते'मुळे जसजशी उलथापालथ होते, तसतसे बहुतेक लोक (की सगळेच ?) भणंग होतात : कारण माणूस केवळ अमूर्त कल्पनांवर जगू शकत नाही. निर्माण झालेली पोकळी त्याला अर्धकच्च्या, उत्स्फूर्त व मोडक्यातोडक्या दिव्यकथांनी (जे घडू शकेल वा घडावेसे वाटते त्यांच्या चित्रांनी) भरून काढावी लागते. कल्पनाजीवी लेखकाला समाजात राहून कार्य करणारा तसेच मनाची जागा पटकावू इच्छिणारा एक कलावंत म्हणून आपल्या समाजाशी संवाद राखण्याची गरज वाटत असते, ही गोष्ट दिव्यकथांची आवश्यकता सुचविणारे चिन्हच आहे. स्वयंमन्यतेने एकाकीपणे राहणारे फ्रान्समधील प्रतीक-वादी हे विजनवासी विशेषज्ञ होते. आपल्या कलेखातर कवीला एकतर बाजारी वेश्यावृत्ती किंवा सौंदर्यनिष्ठ शुद्धता व अलिप्तता यांपैकी कोणत्या तरी एका पर्यायाची निवड करणे भाग असते, अशी त्यांची धारणा होती. परंतु मलार्मेविषयी नितांत आदरभाव असूनही येट्‌सला आयर्लंडशी एकात्मता साधण्याची गरज भासली व म्हणून त्याने उत्तरकालीन आयर्लंडचे 'दिव्यकथां'त रूपांतर करून परंपरागत केल्टिक 'दिव्यकथां'शी त्यांचे बेमालूम मिश्रण करून दिले व व्हेचल लिंडझीच्या कल्पकतेने अमेरिकन वीरपुरुषांबद्दल जसा नवा अन्वयार्थ लावला गेला, त्याप्रमाणे येट्‌सने आपल्या दिव्यकथांत ऑगस्टनयुगातील अँग्लोआयरिशांचा (स्विफ्ट, बार्कली आणि बर्क) मनःपूत अन्वयार्थ लावलेला आहे.[२१]

अनेक लेखकांच्या दृष्टीने काव्य व धर्म यांचा लघुतम साधारण विभाजक 'दिव्यकथा' हाच ठरतो. अर्थात याच्याचबरोबर एक आधुनिक दृष्टिकोण (ज्याचे प्रतिनिधित्व मॅथ्यू आर्नल्ड व सुरुवातीचा आय. ए. रिचर्डस् करतात.) अस्तित्वात आहे. आधुनिक बुद्धि-वाद्यांची अतिप्राकृतिक धर्मावर श्रद्धा राहिलेली नसल्यामुळे ते स्थान उत्तरोत्तर काव्यच अधिक प्रमाणात घेऊ लागेल, हाच तो दृष्टिकोण होय. परंतु धर्माबरोबर तग धरणे काव्याला क्वचितच शक्य असल्यामुळे ते धर्माची जागा दीर्घकाळपर्यंत भरून काढू शकणार नाही, या भूमिकेचे समर्थन अधिक बिनतोड ठरणारे आहे. धर्म हे एक अधिक गूढ असे रहस्य आहे; काव्य हे त्याच्या मानाने उणेच ठरेल. धार्मिक 'दिव्यकथा' म्हणजे काव्यात्म रूपकाचे व्यापक स्वरूपाचे अधिकारपत्रच होत. अशा रीतीने 'धार्मिक सत्य व काव्यात्म सत्य ही दोन्ही कपोलकल्पित म्हणून त्याज्य होत' या प्रत्यक्षार्थवाद्यांच्या मताविरुद्ध तक्रार करणाऱ्या फिलिप व्हीलराइट याने 'दिव्यकथात्मक धार्मिक अलोकतारतम्याची गरज'

असल्याचे ठामपणे मांडले आहे. या दृष्टिकोणाचा जुना इंग्रज प्रतिनिधी जॉन डेनिस; तर त्या मानाने अलीकडचा त्याचा समर्थक ऑर्थर मॅशेन हा होय.[२२]

या समग्र मालिकेचे (प्रतिमा, रूपक, प्रतीक, दिव्यकथा) प्राचीनांचे अध्ययन केवळ बाह्यलक्ष्यी व वरकरणी होते, असा आरोप आपणास करता येईल. या मालिकेकडे सजावटीचे वक्तृत्वाचे अलंकार म्हणून पाहिले जाई व म्हणून जडित वस्तूपासून विभक्त करता येण्या-जोगे सुटे भाग या दृष्टिकोणातून त्यांचे अध्ययन होत असे. उलटपक्षी रूपक व दिव्यकथा यांतच साहित्याचा अर्थ आणि प्रयोजन ही केंद्रीभूत झालेली असतात, अशी आमची दृष्टी आहे. रूपकात्म चिंतन व दिव्यकथात्म चिंतन, रूपकद्वारा चिंतन, काव्यात्म निवेदन वा काव्यात्म दर्शन यांसारख्या प्रक्रियांचे अवश्यमेव अस्तित्व असते. ' रूप ' व ' वस्तू ' या प्राचीन विभाजक घटकांमध्ये सेतू उभारून त्यांना एकसंध करणाऱ्या साहित्यकृतींच्या वैद्र-कडे आपले लक्ष वेधण्याचे कार्य या सर्व संज्ञा करीत असतात. या संज्ञांचा मोहरा दोन्ही दिशांकडे वळलेला असतो. याचा अर्थ असा की, एकीकडे त्या ' चित्र ' व ' विश्व ' यांकडे तर दुसऱ्या बाजूला त्या धर्म किंवा ' विश्वदर्शन ' (Weltanschauung) यांकडे अंगुलि-निर्देश करीत असतात. त्यांच्या आधुनिक अभ्यासपद्धतीचे सर्वेक्षण करीत असताना आपणास त्यांतला हा ताण जाणवतो. जुन्या अभ्यासपद्धती त्यांना सौंदर्यात्मक तंत्रे (केवळ सजावटीच्या कल्पनेनुसार का असेनात) समजत असतात व त्याची प्रतिक्रिया म्हणून आज-काल विश्वदर्शनावर पराकोटीचा भर दिला जाण्याचा धोका निर्माण झालेले आहे. नव्य-अभिजातवादाच्या अखेरच्या काळात लिखाण करणारा एखादा स्कॉटिश अलंकारशास्त्रज्ञ रूपके व उपमा या आधी ठरवून व निवड करून योजिल्या जातात, असे साहजिकच मानीत असे, तर आजकालच्या फ्रॉइडला अनुसरणाऱ्या विश्लेषकांचा कल यच्चयावत् प्रतिमा अबोध मनाचा साक्षात्कार घडविणाऱ्या असतात, असे मानण्याकडे असतो. त्यामुळे एका बाजूला ही अलकारवाद्यांची प्रवृत्ती, तर दुसऱ्या बाजूला मनोवैज्ञानिकांचे जीवनचरित्र आणि ' संदेशसंशोधन ' या उभय प्रवृत्तींमध्ये नेटका समतोल साधण्याची आज गरज निर्माण झाली आहे.

गेल्या पंचवीस वर्षांतील साहित्यिक अध्ययनात सिद्धान्त व व्यवहार या दोन्ही दृष्टींनी कार्य चालू झालेले आहे. म्हणजे अलंकरणाच्या किंवा अधिक नेमके सांगायचे तर, काव्यात्म प्रतिमासृष्टीच्या कोटींची वर्गवारी करण्याचा प्रयत्न झालेला आहे, तसेच विशिष्ट कवींच्या वा साहित्यकृतींच्या (त्यातल्या त्यात शेक्सपियर विशेष आवडीचा.) प्रतिमासृष्टीला वाहिलेले शोधनिबंध वा निबंध सिद्ध झालेले आहेत. ' समीक्षाप्रात्यक्षिकां 'ची घोडदौड तर विशेष उत्साहाने चालू झालेली असल्याने अशा प्रात्यक्षिकांच्या कर्त्यांच्या अतिसुलभ गृहीतकृत्यांची सूक्ष्म छाननी करणारे सैद्धान्तिक व पद्धतिविषयक असे काही उत्कृष्ट निबंधही आपणास उपलब्ध होऊ लागले आहेत.

अलंकरामध्ये सर्व तऱ्हेचे सूक्ष्म भेदोपभेद करण्याचे अनेकानेक प्रयत्न झालेले आहेत व काही महत्त्वाकांक्षी याद्यांमधून तर अलंकारांची संख्या अडीचशेच्या घरात पोचली असून दोन किंवा तीन प्रमुख कोटींमध्ये त्यांची विभागणीही करण्यात आली आहे. 'स्कीम्स्' व 'ट्रोप्स्' किंवा 'नादालंकार' व अर्थालंकार असा कोटिभेद त्यांपैकीच होय. तसेच दुसऱ्या एका प्रयत्नानुसार 'भाषणा'च्या अलंकरणात 'शब्दालंकार' व 'विचारालंकार' असाही भेद दर्शविलेला आढळून येतो. मात्र ही द्विभाजने सदोष आहेत, कारण त्यायोगे अभिव्यंजकतेच्या प्रयोजनाचा अभाव असणारी बाह्यांगनिष्ठ व अगदी पृष्ठस्तरीय संरचनाच सुचविली जाते. अशा रीतीने कोणत्याही पारंपरिक पद्धतीनुसार यमक व व्यंजनानुप्रास हे अलंकार ध्वनिनिष्ठ योजना,—एक नादात्म सजावट ठरतात. परंतु आद्ययमक व अंत्ययमक ही दोन्ही प्रकारची यमके दोन काव्यपंक्तीबाबत अर्थ जोडण्याचे किंवा शब्दार्थवैज्ञानिक कार्य करू शकतात, हे आपणास माहीत आहे. एकोणिसाव्या शतकात श्लेष म्हणजे 'शाब्दिक खेळ', 'कोटित्वाचा खल्लड प्रकार' मानीत असत, तर अठराव्या शतकात ॲडिसनच्या मताला अनुसरून श्लेषाची संभावना 'नकली कोटीत' होत असे, परंतु बारोकपंथी तसेच आधुनिक कवी 'कल्पनांचे दुहेरीकरण', 'समानोच्चारी शब्द', 'समानार्थी शब्द', हेतुपुरस्सर योजलेली 'नानार्थता', या गोष्टी साधण्यासाठी श्लेषाचा गंभीरपणे उपयोग करताना आढळतात.

यांपैकी 'स्कीम्स्' बाजूला ठेवून 'ट्रोप्स्'ची वर्गवारी आपणास सामीप्यमूलक व साधर्म्यमूलक अलंकार अशी अगदी औचित्यपूर्णतेने करता येईल.

सामीप्यमूलक परंपरागत अलंकार म्हणजे metonymy (सामीप्यमूलक जहत्स्वार्थालक्षणा) व synecdoche (अवयवलक्षणा) हे होत. यामार्फत प्रकट होणाऱ्या परस्परसंबंधांचे तार्किक व संख्यात्मक विश्लेषण करता येईल : कार्याऐवजी कारण किंवा याच्या उलट तसेच आधेयाबद्दल आधार, विशेष्याऐवजी विशेषण ('the village green', 'the briny deep'). Synecdoche मध्ये उपमेय व उपमान यांतील संबंध आतरिक स्वरूपाचे असतात, असे मानण्यात येते. कसली तरी वानगी, संपूर्ण वस्तूऐवजी तिचा भाग, सामान्य जातीऐवजी तिची विशेष प्रजाती, वस्तूची रूपाकृती किंवा वस्तूचा होणारा उपयोग यांऐवजी त्या रूपाकृतीच्या घडणीला कारण होणारे समवायी द्रव्य अशा गोष्टी synecdoche मध्ये आपल्यासमोर ठेवल्या जातात.

शर्लीच्या पुढील प्रसिद्ध उताऱ्यातील metonymy (सामीप्यमूल लक्षणा) अलंकाराच्या उदाहरणांमध्ये शस्त्रे व उपकरणे यांसारखी परंपरागत साधने सामाजिक वर्ग सुचविण्यासाठी उपयोजिलेली दिसून येतील :

Sceptre and crown must tumble down
And in the dust be equal made
With the poor crooked scythe and spade.

[राजदंड आणि मुकुट अटळपणे खाली कोसळणार
आणि गरीब वाकड्यातिकड्या विळ्याफावड्यांबरोबर
मातीत मिळणार. (येथे मृत्यूची सर्वभक्षकता सुचवली आहे)]

सामीप्यलक्षणेसारखी 'विशेषणां'चे स्थानांतर (transferred adjective : संक्रमित विशेषण) करण्याची व्हर्जिल, स्पेन्सर, ग्रे व अभिजाततावादी कवींची लकब तर, विशेषच लक्षणीय ठरते : 'Sanfoys dead dowry' ('सॅन्फॉयची मृत वरदक्षिणा') सारख्या उदाहरणात धन्याचे विशेषण धन्याच्या मालकीच्या वस्तूवर आरोपित केलेले आहे. ग्रेच्या 'drowsy tinklings' ('पेंगुळणारा किणकिणाट') किंवा मिल्टनच्या 'merry bells' ('अवखळ घंटा') यांमधील विशेषणे अनुक्रमे किणकिणाट व घंटानाद करणाऱ्या व्यक्तींकडे संकेत करतात. जेव्हा मिल्टन भुऱ्या रंगाची माशी 'आपला हल्लक कर्णा फुंकीत' ('winding her sultry horn') असते, तेव्हा त्या भुऱ्या माशीच्या गुणगुणण्यासह उन्हाळ्यातील सायंकाळची स्मृती जागृत होते. अशा पद्धतीच्या म्हणजे संदर्भापासून तोडून पुढे मांडलेल्या सर्व उदाहरणांत चैतन्योक्तियुक्त असा आणखी एक अर्थ संभाव्य ठरत असतो. तेथे साहचर्यनिष्ठ अनुमान कार्यकारी आहे की त्याऐवजी सतत जाणवणारी चैतन्योक्ती कारणीभूत आहे, एवढाच भेद असतो.

कॅथलिकपंथीय किंवा इव्हँजेलिकल भक्तिकाव्य सकृद्दर्शनी तरी हटकून रूपकात्मक भासते व ते प्राधान्याने तसे असतेही. परंतु नव्य-अभिजाततावादी भक्तिकाव्यांचा कर्ता डॉ. वॅट्स् सामीप्यलक्षणेमधून (metonymy मधून) जितका हृदयद्रावक तितकाच भव्योत्कट परिणाम साधू शकलेला आहे :

When I survey the wondrous cross
On which the Prince of Glory died
My richest gain I count but loss
And pour contempt on all my pride.

See from his head, his hands, his side
Sorrow and love flow mingled down;
Did e'er such love and sorrow meet
Or thorns compose so rich a crown?

[जेव्हा मी पाहतो त्या अद्भुत क्रूसाकडे —
की ज्यावर मृत्यू पावला आमचा गौरवशाली राजपुत्र,
तेव्हा माझा लाभातला लाभ मला वाटू लागतो हानीसमान
नि करू लागतो भडिमार माझ्या अहंतेवर तुच्छतेचा.

पहा त्याचे शिर, त्याचे हात आणि त्याचा क्रूस
यांपासून दुःख आणि प्रीती खाली वाहात आहेत एकमेकांत मिसळून—
अशा प्रीतीचे आणि दुःखाचे होत असते काय मीलन कधी तरी ?
किंवा असा मौल्यवान मुकुट घडविला होता काय काट्यांनी कधी तरी ?]

हे प्रार्थनागीत ऐकताना तदितर कालखंडातील शैलींशी चांगलाच वरघटलेला एखादा वाचक तेथील 'Sorrow' व 'Love' हे शब्द 'पाणी' आणि 'रक्त' यांच्या ठिकाणी योजिलेले आहेत, याची दखलही घेणार नाही. तो प्रीतीखातर मृत्यू पावला : प्रीती हे कारण व रक्त हे कार्य. सतराव्या शतकात 'क्वार्लेस'मध्ये (Quarles) 'Pour contempt' [तुच्छतेचा भडिमार करणे] या शब्दसंहतीमधून चाक्षुष रूपक प्रतीयमान होण्याजोगे होते. परंतु मग या अलंकरणाचा पाठपुरावा बहुधा 'with the fire of pride put out by a bucket of contempt' ['अहंतेचा अग्नी तुच्छतेची बादली ओतून विझवणे'] असा केला गेला असता. पण येथे 'pour' हा शब्द अर्थाची तीव्रता वाढविण्यासाठी उपयोजिलेला आहे : मी माझ्या अहंतेचा पराकोटीच्या त्वेषाने धिक्कार करीत आहे.

काही म्हटले तरी, या शब्दप्रयोगांचे उपयोजन बऱ्याच संकुचित अर्थाने झालेले आहे. आजकालच्या साहित्यिक धर्तीच्या metonymy (सामीप्यलक्षणा) मधून अधिक धीट संकल्पना सुचविल्या जात असतात. Metonymy (सामीप्यमूलक जहत्स्वार्था लक्षणा) व Metaphor (साधर्म्यमूलक जहत्स्वार्था लक्षणा) ही काव्यामधील दोन वेगळ्या प्रकारच्या संरचनेची गमके ठरतात : सामीप्याधिष्ठित साहचर्याची किंवा एकाच वैचारिक विश्वाशी निगडित असणारी कविता व साधर्म्याधिष्ठित साहचर्याची किंवा अनेक विश्वांना जोडणारी कविता,– ब्यूलरच्या चित्तवेधक शब्दांत सांगायचे तर 'क्षेत्राक्षेत्रांतील कॉकटेल'चे मिश्रण घडवून आणणारी कविता.

व्हिटमन्वरील आपल्या नामांकित ग्रंथात डी. एस. मर्स्कीने म्हटले आहे, "सॉंग ऑफ द ब्रॉड–ॲक्स' मधील सुट्या सुट्या प्रतिमांतून सामीप्यमूलक लक्षणेवर आधारलेल्या (metonymic) अनंत प्रतिमा सिद्ध होतात व त्या लोकशाहीप्रधान विधायक वृत्तीच्या घटकावयवांची नमुनेदार उदाहरणेच होत." [२१]

एकेका घटकावयवाची सोडवणूक करीत विशिष्ट प्रकारच्या अधिकाधिक व्यापक स्तरांवरील समांतर कोटींपर्यंत उलगडा करीत जाणारी विश्लेषणात्मक प्रसरणशीलता हा व्हिटमन्च्या हाताळणीचा खास विशेष म्हणून सांगता येईल. 'Song of Myself' सारख्या समांतर प्रवृत्तीच्या कवितेत तपशिलांचे वैपुल्य, वैशिष्ट्याने नटलेली व्यक्तित्वे, संपूर्णाचा एकेक भाग म्हणून पोटविभागांचे प्रस्तुतीकरण या गोष्टींनी तो प्रभावित झालेला आहे. लांबलचक नामावल्या देण्याची त्याची हौस ध्यानात घेऊनही तो अनेकतावादी वा व्यक्तिवादी ठरत नाही. तर तो अद्वैती एकतत्त्ववादीच आहे व त्याच्या या याद्यांचा एकूण परिणाम व्यामिश्रतेचा

नसून साधेपणाचाच असतो. तो प्रथम आपल्या व्यापक कोटी पुढे मांडतो व मग त्यांची भरपूर उदाहरणे देतो.

ॲरिस्टॉट्लच्या काळापासून काव्यसिद्धान्तकार व अलंकारशास्त्रज्ञ अशा दोन्ही पदांवर सारखाच हक्क असणाऱ्या उभयविध तज्ज्ञांचे लक्ष metaphor (रूपक) ने वेधून घेतलेले आहे व अगदी अलीकडची काही वर्षे भाषिक सिद्धान्तकारही त्याकडे आकृष्ट झालेले आहेत. रूपकाचा विशिष्ट प्रकृतिधर्म ध्यानात न घेता सर्वसामान्य भाषाव्यवहारापासून झालेली, काही ना काही च्युती, या भूमिकेवरून रूपकाची चर्चा करण्यास, रिचर्ड्सने कडाडून विरोध दर्शविलेला आहे. the 'leg' of the chair (खुर्चीचा 'पाय'), the 'foot' of the mountain (पर्वताचा 'पायथा') व the 'neck' of the bottle (बाटलीचा 'गळा') हे सर्व वाक्प्रयोग मानवी शरीरावयवांशी असलेल्या अचेतन पदार्थांच्या साधर्म्याच्या आधारे योजण्यात आलेले आहेत. त्यांचा हा विस्तार भाषेत अगदी एकजीव होऊन गेलेला आहे. इतका की, साहित्यिक व भाषिक दृष्ट्या संवेदनाशील असणाऱ्या लोकांनाही त्यांची रूपकात्मकता इतःपर जाणवण्याजोगी राहिलेली नाही. ही 'विटकी', 'गुळगुळीत' किंवा 'मृत' रूपके होत.[२६]

जी रूपके 'भाषेतील सर्वंकष तत्त्व' (–रिचर्ड्स्) म्हणून समजण्यात येतात, त्यांपासून खास काव्यात्म रूपकांना वेगळे काढले पाहिजे. जॉर्ज कॅम्बेल याने पहिल्या प्रकारचे रूपक 'वैयाकरणां'कडे तर दुसऱ्या प्रकारचे 'आलंकारिकां'कडे सोपविले आहे. वैयाकरण व्युत्पत्तीच्या बळावर शब्दांची पारख करतो, तर आलंकारिक 'श्रोत्यांवर रूपकांचा परिणाम' कितपत होतो, यावर ते पारखतो. टेबलाचे 'पाय', पर्वताचा 'पायथा' यांसारख्या भाषिक 'अध्यारोपां'ना रूपकाची पदवी देण्यास वुंट याचा विरोध आहे, कारण जाणूनबुजून, अगदी हेतुपुरस्सर भावजागृतीसाठी रूपकयोजना कर्त्याकडून झाली आहे की नाही, ही तो खऱ्या रूपकत्वाची कसोटी मानतो. एच्.कान्रॅड याने 'भाषिक' व 'सौंदर्यात्म' रूपकांत फरक केला आहे. 'भाषिक' रूपकाने (उदा. the 'leg' of the table : टेबलाचे 'पाय') वस्तूचे ठळक लक्षण निर्दिष्ट होते, तर सौंदर्यात्मक रूपक हे वस्तूविषयी नवसंस्कारांची निर्मिती व्हावी म्हणून कल्पिले जाते, जणू ती वस्तू 'नव्या वातावरणात सुस्नात' होऊनच प्रकटते.[२८]

एखाद्या साहित्यिक संप्रदायापुरती वा पिढीपुरती जी काव्यात्म रूपके प्रचलित असतात, त्यांचे वर्गीकरण प्रायः सर्वांत महत्त्वाचे खरे; पण ते तितकेच अवघड असते. त्यांची उदाहरणे म्हणजे 'bone-house' ('अस्थिगृह'), 'swan-road' ('हंसपथ'), 'word-hoard' ('शब्दभांडारी'); तसेच प्राचीन इंग्रजी कवींचे परवलीचे शब्दप्रयोग : होमरची 'rosy-fingered dawn' ('गुलाबी बोटांची उषा' – **ईलियडच्या** पहिल्या पुस्तकात सत्तावीस वेळा उल्लेखिलेली) ठरीव साच्याची रूपके; 'pearly teeth' ('दंत-

मौक्तिके '), 'ruby lips' ('माणिक-ओठ'), 'ivory necks ('हस्तिदंती ग्रीवा') व 'hair of golden wire' ('सोनेरी तारांचे केस') हे एलिझाबेथकालीन वाक्प्रयोग; किंवा 'watery plain' ('पाणावलेले मैदान'), 'silver streams' ('रुपेरी निर्झर'); 'enamelled meadows' ('काचमिन्याचा मुलामा चढवलिली माळराने') यांसारखे ऑगस्टनकालीन प्रयोग.[२८] आधुनिक वाचकाला यांतले काही (विशेषतः अँग्लोसॅक्सन) प्रयोग विशेष धृष्टतेचे व काव्यात्म वाटतील, तर बाकीचे विटके व जुनाट वाटतील. पहिल्या उदाहरणातील अपरिचित प्रयोगांच्या बाबतींत अज्ञानामुळे अनाठायी मौलिकताही खचितच चिकटविली जाईल. भाषेतील व्युत्पत्तिप्राप्त रूपके त्या त्या भाषेच्या लोकसमुदायाला रूपके म्हणून जाणवतच नाहीत, परंतु तीच रूपके विश्लेषणी संवेदनाशीलता असणाऱ्या परभाषिक वाचकाकडून कवीची स्वतःची खास करामत म्हणून गणली जातात.[२९] विशिष्ट कवीच्या रूपकयोजनेमागील उद्दिष्टाची कल्पना येण्यासाठी व अनुभूती जाणवण्यासाठी त्या भाषेची व तिच्यातील प्रघातांची घनिष्ठ ओळख करून घ्यावी लागते. 'bone–house' व 'word–hoard' हे प्राचीन इंग्रजी प्रयोग होमरच्या 'सपंख शब्दां'च्या ('winged words') जातीचे आहेत, यात शंका नाही. ते कवीच्या तांत्रिक प्रशिक्षणाचे फलित असतात. पारंपरिकता, काव्यव्यवसाय किंवा काव्यसंस्कार यांच्याशी भाषा निगडित असते, त्यामुळे असे शब्द कानी पडताच श्रोत्याला आनंद होतो. त्यातील रूपकात्मकता सर्वच्या सर्व जशी जाणवत नसते, तशीच ती सर्वच्या सर्व हरवतही नसते. धार्मिक प्रतीकात्मतेप्रमाणे त्या शब्दांनाही संस्कारित रूप प्राप्त झालेले असते.[३०]

आजच्या आपल्या उत्पत्तिशोधक जमान्यात, एक भाषिक तत्त्व म्हणून तसेच साहित्यिक दर्शनाची व प्रत्यक्ष कार्यव्यापाराची पद्धती म्हणूनही रूपकाच्या मूलोत्पत्तीकडे स्वाभाविकच फार लक्ष पुरविले गेलेले आहे. 'व्यक्तीच्या विकासात आपला वांशिक विकास पुनरुक्त होत असतो' व उलट दिशेने वाहात गेल्यास आदिम समाजाच्या व बालकांच्या विकास-वाढीच्या विश्लेषणात्मक निरीक्षणाच्या बळावर आपणास प्रागैतिहासिक संस्कृतीचा इतिहास उभा करता येतो, असा आपला विश्वास आहे. हाइन्त्स् व्हेर्नरच्या मते 'वर्ज्यावर्ज्यत्व' (taboos) असणाऱ्या समाजामध्ये, म्हणजे काही गोष्टींच्या 'विशेष'नामांचे उच्चार निषिद्ध मानणाऱ्या आदिम समाजांमध्येच रूपकव्यापाराला चालना मिळते.[३१] ज्या ज्यू समाजाने नामाभिधान न ठेवता येण्याजोग्या याहवेहचे (Jahwah) वर्णन खडक, सूर्य, सिंह इ. रूपकांचा आश्रय घेऊन केले, त्यांच्या समृद्ध प्रतिभेचे आपण चिंतन करू लागतो व मग आपल्या समाजातही अप्रियपरिहारार्थ प्रचलित असणाऱ्या पर्यायोक्तींविषयीचा विचार मनात येतो. मात्र भीतिग्रस्ततेची गरज हीच तेवढी शोधाची जननी नसते, हे उघड आहे. ज्याच्यावर आपले प्रेम असते, जिथे आपले मन विशेष रेंगाळते, त्याचे आपण चिंतन करू लागतो व त्याला आपण रूपकाचे स्वरूप देतो. हेतू असा असतो की, ती ती गोष्ट प्रत्येक कोनातून, हरतऱ्हेच्या

प्रकाशस्रोतातून, सर्व प्रकारच्या सदृश वस्तूंच्या संदर्भातून, विशेष प्रकारे नियुक्त केलेल्या लक्ष्यकेंद्रांतून प्रतिबिंबित झालेली पाहता यावी.

आपण भाषिक आणि संस्काररूप रूपकांच्या प्रेरणांकडून काव्यात्म रूपकांच्या दूरदर्शनात्मक गुणधर्मांकडे वळलो, तर काहीशा अतिसमावेशक स्वरूपाच्या म्हणजे कल्पनाजन्य साहित्याच्या समग्र प्रयोजनाच्या विचारालाच आपणास चालना द्यावी लागते. रूपकाच्या समग्र संकल्पनेमागील चार मूलतत्त्वे अशी : साधर्म्य, दुहेरी (सौंदर्यात्मक) दृष्टीचे दर्शन, ऐंद्रिय प्रतिमा व अगोचर दर्शन किंवा सचेतन प्रक्षेपण, या चारी तत्त्वांची उपस्थिती समसमान कधीच असत नाही. राष्ट्राराष्ट्रांत व सौंदर्याधिष्ठित कालखंडांत त्यांसंबंधी भिन्न भिन्न भूमिका घेतलेल्या दिसून येतात. एका मीमांसकाच्या मते, ग्रीकोरोमन रूपके प्रायः साधर्म्यसंबंधापुरती (प्राधान्याने कायदेशीर साम्यसंबंधाला अगदी धरून असणारी) सीमित असतात. उलट प्रतिमात्मक प्रतीक (das Bild : the Image Symbol) हे ठळकपणे ट्यूटॉनिक पद्धतीचे अलंकरण होय.[२२] परंतु इटालियन व फ्रेंच काव्याची, त्यातल्या त्यात बादलेर–रँबोपासून व्हालेरीपर्यंतच्या काव्याची कारणमीमांसा अशा प्रकारच्या सांस्कृतिक विरोधाद्वारे क्वचितच उलगडण्याजोगी आहे. कालखंड त्यावर प्रभाव गाजवणारी जीवनविषयक तत्त्वज्ञाने यांतील विरोध हेच कारण त्यापेक्षा अधिक संभवनीय वाटते.

प्रत्येक कालखंडाच्या विश्वदर्शनाची (Weltanschauung) अभिव्यंजक अशी खास अलंकारसृष्टी असते. रूपकासारख्या पायाभूत अलकरणाच्या बाबतीतही प्रत्येक कालखंडातील आविष्कारपद्धती विशिष्ट प्रकारची असते. उदा. नव्य-अभिजाततावादी काव्याची खास वैशिष्ट्ये म्हणजे simile (उपमा), periphrasis (पर्यायोक्ती), ornamenstal epithet (आलंकारिक विशेषण), epigram (चाटूक्ती), balance (तुल्ययोगित्व), antithesis (विरोधन्यास) अशा पद्धतीने बौद्धिक भूमिकांची शक्यता दोन वा तीन प्रकारांवर आणता येते, त्यात अनेकविधता राहात नाही. पुष्कळदा तिसरी भूमिका उपरोल्लिखित दोन ध्रुवी पाखंडांच्या मधली आणि केंद्रवर्ती असते.

Some foreign writers, some our own despise,
The ancients only, or the moderns, prize.
[काही लोक परकीय तर काही स्वकीय लेखकांचा तिरस्कार करतात.
काही प्राचीनांचे तर काही अर्वाचीनांचे गोडवे गातात.]

बारोक कालखंडातले वैशिष्ट्यपूर्ण अलंकार म्हणजे paradox (असत्याभ्यास), oxymoron (विरोधपदन्यास) व catachresis (विपरीतोक्ती) हे होत. हे अलंकार ख्रिस्ती, गूढवादी व अनेकतावादी आहेत सत्य हे व्यामिश्र असते. ज्ञानसंपादनाच्या वाटा अनेक आहेत व प्रत्येकीला स्वतःचा असा अधिकृतपणा आहे. काही विशिष्ट प्रकारची सत्ये नास्तिपक्षी किंवा हेतुपुरस्सर मोडतोड करूनच मांडावी लागतात. परमेश्वराने स्वतःची अपर

प्रतिमा म्हणून माणूस निर्माण केलेला आहे, म्हणून परमेश्वराचे वर्णन सगुण रीतीने करणे शक्य आहे. परंतु तो 'अतीत' असा 'अन्य' म्हणून उरतोच व एवढ्यासाठी बारोककालीन धर्मामध्ये ईश्वरविषयक सत्य हे साधर्म्यसूचक प्रतिमासृष्टीद्वारा (उदा. मेंढरू, पती) अभिव्यक्त केले जात होते. तसेच व्हॉनप्रणीत 'गाढ पण दिपवणारा अंधार' (deep but dazzling darkness) यांसारख्या विरोधी व परस्परविरोधी पदांची जोडगण करूनही हे आविष्करण नीट साधता येईल. नव्या-अभिजाततावादी मनाला सुस्पष्ट भेदाभेद आणि तर्कशुद्ध विकासक्रम यांची आवड असते : प्रजातीकडून (genus) जातीकडे (species) किंवा विशिष्टाकडून जातीकडे अशी सामीप्यमूल लक्षणेची (metonymic) गती या मनाला पसंत होती. परंतु बारोककालीन मन अकल्पितपणे जोडल्या जाणाऱ्या अनेक विश्वांच्या वा यच्चयावत् विश्वांच्या जगताला एकाच वेळी आवाहन करीत असते.

नव्य-अभिजाततावादी काव्यसिद्धान्ताच्या दृष्टीने, बारोककालीन विशिष्टत्वयुक्त अलंकरण, अर्थातच, अभिरुचिहीन, 'नकली बौद्धिक कसरत', नैसर्गिक व तर्कशुद्ध गोष्टींचा हेतुपुरस्सर विपर्यास करणारे किंवा अप्रामाणिक कोल्हांट उड्या मारणारे ठरते. उलटपक्षी, ऐतिहासिक दृष्ट्या ते अनेकतावादी ज्ञानशास्त्रीय आणि अतिप्राकृतिक सत्ताशास्त्रीय कल्पनांचे सालकार काव्यात्मक आविष्कार ठरते.

विपरीतोक्ती (catachresis) अलंकार हे याचे एक नमुनेदार उदाहरण. १५९९ मध्ये जॉन हॉकिन्स् याने प्रस्तुत संज्ञा 'abuse' (दुरुपयोग) या अर्थी इंग्रजीत रुळविली व ती 'आता चलनी टूमच बनली आहे...' असे म्हणून तो स्वतः तिला नाक मुरडताना दिसतो. तिला तो हठात्कृष्ट वाक्प्रयोग समजतो. 'रूपकापेक्षा अधिक उत्तान' असे संबोधून सिडनीच्या **आर्केडिया**मधील 'a voice beautiful to his ears' ('त्याला श्रवणसुंदर दिसणारा आवाज') हा वाक्प्रयोग श्रवणाला चाक्षुष संज्ञा विपरीतपणे लागू केल्याचे उदाहरण म्हणून देतो. पोपने (Art of sinking, १७२८) 'Mow a beard' ('दाढीची कापणी करणे') व 'Shave the grass' ('गवताची हजामत करणे') ही विपरोक्तीची उदाहरणे म्हणून सांगितली आहेत. जॉर्ज कॅम्बेलने (**Philosophy of Rhetoric**, १७७६) 'beautifu voice' ('सुंदर आवाज') व 'melodious to the eye' ('डोळ्यांना मंजुळ') ही विपरीतोक्तीची जोडगोळी उद्धृत केलेली आहे; मात्र 'गोड' (sweet) हे मूळचे रुचिसंबद्ध विशेषण आता 'गंधाला, श्रुतिसुभगतेला, दृश्याला लावता येईल.' हे तो मान्य करतो. सुयोग्य रूपक हे 'संवेदनेच्या वस्तू'चा उपयोग विशुद्ध ज्ञानगम्य वस्तूकडे संकेत करण्यासाठी करते, अशी त्याची धारणा होती व तदनुसार एका इंद्रियसंवेदनेच्या विषयाचे दुसऱ्या इंद्रियसंवेदनेच्या विषयाशी साधर्म्य कल्पिणे त्याला अश्लाघ्य वाटते. उलटपक्षी अलीकडचा एक कॅथलिक अलंकारशास्त्रज्ञ (बारोक–स्वच्छंदतावादी अभिरुचीचा) विपरीतोक्तीची व्याख्या दोन प्राकृतिक वस्तूंमधील साधर्म्याधारे, रूपकाच्या परिभाषेत

करताना आढळतो. अलंकारांच्या गुणधर्मांचे अध्ययन होणे अगत्याचे आहे, असे तो आवर्जून सांगतो, तसेच व्हिक्टर ह्यूगोची 'les perles de la rose'e' व 'il nege des feuilles' ('दवाचे मोती' किंवा 'पानांचा हिमवर्षाव झाला') ही अशा अलंकरणाची उदाहरणे देतो.[३३]

नव्य-अभिजातवाद्यांना सपक वाटणारे व बारीक अभिरुचीला स्वीकार्य वाटणारे आणखी एक तऱ्हेचे रूपक आहे. या रूपकात मोठ्याचे छोट्यात रूपांतर होत असते; आपण त्याला लघुत्वसूचक किंवा घरगुती रूपक म्हणू शकू. बारीक पद्धतीच्या काव्यामध्ये प्राकृतिक विश्व व मानवनिर्मित कारागिरीतून वा कलाकुसरीतून उभे राहिलेले विश्व या उभयं 'क्षेत्रां'त वैशिष्ट्यपूर्ण संकर साधलेला असतो. परंतु कला म्हणजे प्रकृतीचे अनुकरण अशी नव्य-अभिजातवाद्यांची धारणा असल्यामुळे प्रकृतीची कलेशी होणारी एकात्मता त्यांना विकृत व विपरीत वाटते. उदा. टॉमस् गिबन्स्ने १७६७ साली सांगोपांग स्वरूपाच्या व 'छांदिष्ट' प्रवृत्तीच्या अलंकारयोजनेविरुद्ध धोक्याची सूचना देऊन पुढील उदाहरणे सादर केली आहेत : 'सृष्ट्युत्पत्तीच्या विविध घटकांची वर्णने : 'the embossing of mountains, the enamelling of lesser seas, the open-work of the vast ocean, and the fret-work of the rocks.'[३४] [पर्वताची कलाकुसरीची वेष्ठने, छोट्या समुद्राचे मीनाकाम, विस्तीर्ण महासागराच्या पृष्ठभागावरील जाळीदार कारागिरी, खडकांचे जाळीकाम.]

प्रकृतीतून निघालेली काही कलात्मक रूपके नव्य-अभिजात काव्यात तशीच राहतात, यात शंका नाही. पण अशा रूपकांनासुद्धा निरर्थक विशेषणांची कळा येते, ती विशिष्ट संदर्भातच. पोपच्या पॅस्टोरल्समध्ये, व विंडसर फॉरेस्टमध्ये याची उदाहरणे सापडतात : Fresh rising blusbes **paint** the watery glass', 'there blushing Flora **paints** th' **enamelled** ground.' परंतु या पंक्ती सामान्यतः कोणालाही कळण्याइतपत स्पष्टच आहेत. १६८१ मध्ये लिहीत असताना बालपणातला आपला एक गैरसमज ड्रायडनने निःसंकोचपणे सांगितला आहे. बाळपणी त्याची समजूत अशी होती : 'मला आठवते...'अनुकरणाच्या बाबतीत अशक्य अशा स्पेन्सरला मी सिलव्हिस्टरकृत ड्यू बार्तासच्या मानाने एक निकृष्ट कवी समजत होतो व पुढील पंक्ती जेव्हा माझ्या वाचनात आल्या, तेव्हा मी आनंदसमाधीत दंगून गेलो होतो:

> Now when the winter's keen breath began
> To chrystallize the Baltic ocean,
> To glaze the lakes, to bridle up the Floods,
> And periwig with snow the baldpate woods.[३५]

[आता जेव्हा हेमंताच्या उत्कट उच्छ्वासाने प्रारंभ केला आहे,
बाल्टिक महासागराला स्फटिकरूप देण्यास,
सरोवरांना झिलाई देण्यास, पुरांच्या लोंढ्यांना गच्च लगाम बसविण्यास,
आणि उघड्या बोडक्या अरण्यावर बर्फाचा टोप चढविण्यास.]

तरुण मिल्टन हासुद्धा ड्यू बार्तासचा आणखी एक वाचक. आपल्या **नेटिव्हिटि ओड्**चा शेवट अशाच थाटाच्या विसदृश व विस्मयकारक साधर्म्यदर्शनाने (conceit तो करतो. एलियटने हीच प्रथा आपल्या सुप्रसिद्ध ' प्रुफ्रॉक 'च्या प्रारंभीच्या पंक्तीत पुढे चालविली आहे:

When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table...

[जेव्हा आकाशाच्या पार्श्वभूमीवर सांज पसरली जाते,
जसा एखादा रोगी टेबलावर गुंगी देऊन टेवलेला असावा...]

बारोक काव्यपद्धतीची व्यापक समावेशकता, शुद्धतेपेक्षा समृद्धतेकडे असणारा कल, एकविध स्वरमेळापेक्षा बहुविध स्वरमेळाकडे असणारी प्रवृत्ती या गोष्टींचीच केवळ दखल घेतल्यास बारोक म्हणजे अभिजातवादाचा विरोध, या एका सूत्रात बारोक काव्यव्यापारांमागील हेतूंना गोवता येणार नाही. स्तिमित करण्याची व धक्का देण्याची हौस; खिस्ती अवतारवाद, दूरस्थ गोष्टींना घरगुती उपमा देऊन त्यांचे पंतोजी पद्धतीने साधलेले घरेलूकरण हे प्रेरकहेतू यापेक्षा अधिक विशिष्ट स्वरूपाचे म्हणून सांगता येतील.

येथपर्यंत सामीप्यलक्षणा आणि रूपक यांवर खास भर देत आपण अलंकरणाचा विचार केला व अलंकरणाला कालखंडानुसार प्राप्त होणाऱ्या शैलीच्या स्वरूपाची शक्यताही सुचविली. आता आपण रूपकजन्य प्रतिमासृष्टीच्या साहित्येतिहासरूप अध्ययनाकडून साहित्यसमीक्षारूप अध्ययनाकडे वळू.

प्रतिमासृष्टीच्या अभ्यासाच्या दृष्टीने एक अमेरिकन आणि एक जर्मन असे दोन ग्रंथ विशेष उल्लेखनीय वाटतात.

पोएटिक इमेजरी या १९२४ सालच्या आपल्या ग्रंथात हेन्री वेल्स याने प्रामुख्याने एलिझाबेथकालीन साहित्यातील उदाहरणे घेऊन त्यांतील नमुन्यांच्या आधारे प्रतिमांचे वर्गीकरण करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. अनुभवजन्य अंतरभेदक दृष्टी व बहुसूचक सिद्धान्त या बाबतीत हे पुस्तक समृद्ध असले, तरी पद्धतशीर मांडणीच्या दृष्टीने कमी यशस्वी आहे. आपण लावलेली व्यवस्था केवळ एलिझाबेथकालापुरतीच नसून कोणत्याही कालखंडातील काव्याला लागू व्हावी, अशी कालातीत स्वरूपाची आहे, अशी वेल्सची श्रद्धा होती, तसेच ती मूल्यमापनात्मक नसून वर्णनात्मक आहे, अशीही त्याची धारणा होती. अगदी तळच्या म्हणजे अभिधेच्या पातळीपासून तो अत्यंत कल्पकतायुक्त वा संस्कारजनक श्रेणीपर्यंत चढत्या क्रमाने रचलेल्या कोष्टकाधारे अलंकारांची वर्गवारी लावणे, हा त्याच्या संशोधनाचा

पायाभूत हेतू होता. परंतु 'कल्पकतेच्या कार्यांचे प्रमाण व स्वरूप' यांच्या कोष्टकाला अलंकाराच्या मूल्यमापनाच्या दृष्टीने कसलाही प्रत्यक्ष आधार नाही, हे तेथे आवर्जून स्पष्ट करण्यात आलेले आहे. वेल्सच्या अनुक्रमानुसार प्रतिमासृष्टीचे सात नमुने ठरतात : सजावटी (Decorative), लुप्त (Sunken), प्रक्षोभक वा भडक (Violent or Fustian), मूलाश्रयी (Radical), उत्कट (Intensive), प्रसरणशील (Expansive) व उत्फुल्ल (Exuberant) वेल्सने ऐतिहासिक व मूल्यमापनात्मक असे जे निर्देश केलेले आहेत, त्यांना धरून या नमुन्यांची सोयिस्कर पुनर्रचना करता येईल.

यांपैकी प्रक्षोभक आणि सजावटी किंवा 'आम जनतेचे रूपक' व कृत्रिम कलाकुसरीचे रूपक ही दोन सौंदर्यदृष्ट्या सर्वांत कच्ची होत. सिडनीच्या आर्केडियामध्ये भरपूर प्रमाणात आढळणाऱ्या सजावटी प्रतिमांसारख्या प्रतिमांना 'खास एलिझाबेथकालीन' ठरविण्यात आलेले आहे. किड् तसेच अन्य एलिझाबेथकालीन प्रारंभीचे कवी यांच्या रचनेतील प्रक्षोभक तऱ्हेच्या प्रतिमांची उदाहरणे संस्कृतीच्या प्राथमिक काळाची निदर्शक मानली गेली आहेत, पण कोणत्याही कालखंडातील बहुतेक लेखक दुय्यम श्रेणीचेच असल्याने 'कोणत्याही कालखंडातील' दुय्यम साहित्यप्रकारांत अशा प्रतिमा आढळून येतात. समाजविज्ञानाच्या दृष्टीने 'भडक' प्रतिमा हा 'विस्तृत आणि सामाजिक दृष्ट्या महत्त्वाचा रूपकसमूह' ठरतो. हे दोन्ही नमुने मूल्यमापनात्मक निर्णयाच्या दृष्टिकोणातून 'अपेक्षित आत्मनिष्ठ घटकांबाबत तोकडे' पडतात, तसेच ते प्राकृतिक बाह्य विश्वाचे 'मानवी आंतरिक विश्वाशी' नाते जोडण्याऐवजी प्रायः एका भौतिकी प्रतिमेचा दुसऱ्या भौतिकी प्रतिमेशी (catachresis प्रमाणे : विपरीतोक्तीसारखा) संबंध जोडतात. शिवाय सजावटी आणि प्रक्षोभक या उभयविध रूपकांतील संबंधित पदे विभक्त, अचल, परस्परांवर अतिक्रमण न करणारी राहतात. परंतु वेल्सच्या मते, उत्कृष्ट स्वरूपाच्या रूपकातील प्रत्येक पद अन्य पदावर प्रभाव पाडते व त्यात असा बदल घडवून आणते की, त्यांच्या परस्परसंबंधामधून नव्या सूचितार्थाची, एका तृतीय पदाची निर्मिती व्हावी.

कोष्टकातील अधिक वरच्या क्रमाच्या पायरीवर उत्कट आणि उत्फुल्ल प्रतिमा भेटतात. यांपैकी पहिल्या प्रकारची प्रतिमा प्रक्षोभक प्रतिमेची, तर दुसऱ्या प्रकारची प्रतिमा सजावटी प्रतिमेची सूक्ष्म आवृत्ती होय. चैतन्यशक्ती किंवा बुद्धिचापल्य यांच्या विलासाची सहजलभ्य रूपे आपण केव्हाच मागे टाकली आहेत. उत्फुल्ल प्रतिमेच्या अनुरोधाने आपण ऐतिहासिक दृष्ट्या एलिझाबेथकालीन पहिल्या थोर लेखकांपैकी एक जो मार्लो, त्याच्याशी तसेच बर्न्स, स्मार्ट यांच्यासारख्या स्वच्छंदतापूर्व कवींशी येऊन ठेपतो. वेल्स म्हणतो की, ही प्रतिमा 'प्रारंभीच्या पुष्कळशा काव्यात विशेष प्रभावशाली होती.' ही प्रतिमा 'दोन व्यापक व कल्पकतेच्या दृष्टीने महत्त्वाच्या पदांना' समीपविन्यासाच्या पावित्र्यात उभी करते, तिच्या द्वारे दोन व्यापक आणि गुळगुळीत पृष्ठभाग समोरासमोर निकट येतात. वेगळ्या शब्दांत

सांगायचे, तर याच कोटीत स्वैर तुलना किंवा केवळ मूल्यमापनाच्या श्रेणीवर आधारलेले संबंधही अंतर्भूत होतात.

My love is like a red, red rose ...

My love is like a melody
That's sweetly played in tune.
[माझी प्रिया लाल लाल गुलाबासारखी आहे...

माझी प्रिया एखाद्या गीताची धून असावी तशी आहे,
जिची स्वरावली गोड चालीवर वाजविली जात असते.]

या ठिकाणी सुंदर स्त्री, एक टवटवीत लाल गुलाब व उत्कृष्टपणे वाजवली जाणारी गीताची सुरावट यांतील साधर्म्य म्हणजे त्यांचे सौंदर्य व स्पृहणीयता होय. या सर्व गोष्टी आपापल्या जातीच्या उत्कृष्ट चिजा आहेत. तिच्या गुलाबी रंगाच्या गालामुळे काही त्या प्रियेला गुलाबासारखे बनविलेले नाही, किंवा तिचा मधुर आवाज काही तिला गीताच्या सुरावटीसारखी (तशा धर्तीच्या साधर्म्यातून सजावटी प्रतिमा निर्माण झाल्या असत्या.) बनवीत नाही. तिचे गुलाबाशी असलेले साधर्म्य रंग, पोत अथवा संरचना या स्वरूपाचे नसून ते मूल्यात्मक स्वरूपाचे आहे.[३६]

वेल्सप्रणीत उत्कट प्रतिमा रंगकाम केलेल्या मध्ययुगीन हस्तलिखितांशी आणि देखाव्यांच्या मिरवणुकीशी नाते जोडणारी व नीटसपणे दृग्गोचर होणारी अशी आहे. काव्यप्रांतात तिला डांतेची; विशेषतः इंग्रजी काव्यात स्पेन्सरची प्रतिमा म्हणता येईल. ही प्रतिमा नुसती विशद असते, एवढेच नव्हे तर विशदतेची परिणती म्हणून लहान चणीची, आखीवरेखीव अशी असते. मिल्टन्प्रणीत नव्हे, तर डांतेप्रणीत नरकयातनांचे चित्रण. ' अन्य रूपकापेक्षा अशा तऱ्हेची रूपके बोधचिन्हे अथवा प्रतीके म्हणून पुष्कळदा निर्देशिली जातात. केसाळ शेला, गवती टोप घातलेला केमस, बिशपचा उंच मुकुट व आपली किल्ल्यांची जोडी धारण केलेला सेंट पीटर ही लिसिडसमध्ये वर्णिलेली मिरवणुकीची सोंगे म्हणजे उत्कट प्रतिमाच होत. त्या कविकुलाची मिरास म्हणून येणाऱ्या (guild) प्रतिमा आहेत. मिल्टन्च्या काळापर्यंत ' गोपगीत ' (pastoral) आणि ' विलापिका ' (elegy) या दोन्ही बाबतींत आवर्तक-बंध (motifs) व प्रतिमा यांचा एक साठा तयार झालेला होता. कंठाळी स्वरूपाच्या काव्यात्म शब्दकळेप्रमाणे ' कंठाळी ' प्रतिमासृष्टीही तयार होणे शक्य असते. तिचे परंपरागत, संस्थानिष्ठ स्वरूप तसेच दृश्य कलांशी व प्रतीकात्मक संस्कारविधीशी तिचे असलेले निकटचे नाते यांमुळे या शब्दकळेचा विचार वेल्सने सांस्कृतिक इतिहासाच्या संदर्भात केलेला आहे व उत्कट प्रतिमेची सांगड, त्याने पुराणमतवादी धर्म, मध्ययुगीन, पुरोहितवर्गीय आणि कॅथलिक यांच्याशी घातलेली आहे.

प्रतिमासृष्टीच्या सर्वश्रेष्ठ तीन श्रेणी म्हणजे लुप्त, मूलाश्रयी व प्रसरणशील होत (जणू त्या हेतुतः चढत्या क्रमाने दिलेल्या आहेत, असे कोणालाही वाटावे.). थोडक्यात सांगावयाचे तर, लुप्त प्रतिमा ही अभिजात काव्यातीत प्रतिमा, मूलाश्रयी ही मेटॅफिजिकल काव्यातली– प्राधान्याने डनची प्रतिमा, व प्रसरणशील म्हणजे प्रामुख्याने शेक्सपियरची, तसेच बेकन, ब्राऊन आणि बर्क यांची प्रतिमा होय. या तिन्ही प्रतिमाप्रकारांतील लघुतमसाधारण धर्म किंवा त्यांचे समानशीलत्व म्हणजे त्या तिघांची खास साहित्यिक प्रकृती (दृग्गोचर चित्रमयता न पावण्याची वृत्ती), त्यांची अंतर्मुखता 'रूपकात्मक चिंतन,' उभयपदांची परस्परांच्या अंतरंगात खोलवर शिरण्याची प्रक्रिया (त्या उभयतांचा सुफलित, सर्जनशील परिणय).

लुप्त प्रतिमा आणि विटक्या वा कंठाळी प्रतिमा यांच्यामध्ये गल्लत करता कामा नये. लुप्त प्रतिमा स्वतःला 'पूर्ण दृग्गोचरत्वाच्या पातळीखाली' राखते, नेमके प्रक्षेपण आणि विशदत्व येऊ न देता ती ऐंद्रिय समूर्तांचे संसूचन करते. तिच्यामध्ये असणारा उच्चतर स्वरांशांचा (over-tones) अभाव चिंतनात्मक लेखनाला उपकारक ठरतो. ज्याच्या रचनेची प्रशंसा वर्डस्वर्थ आणि थोरो यांच्यासारख्यांनी केलेली आहे, तो सॅम्युअल डॅनियल याचे एलिझाबेथकालीन नमुनेदार उदाहरण म्हणता येईल.

Unless above himself he can
Erect himself, how poor a thing is man !
['जोवर मानव स्वतःच्याही वर स्वतःला उभारू शकत नाही,
तोवर किती दीन ठरतो बरे हा मानव !']

परंतु या प्रतिमेच्या संदर्भात शेक्सपियरचा हातखंडा आहे. त्याच्या किंग लियरमधील एडगर म्हणतो,

Men must endure
Their going hence, even as their coming hither,
Ripeness is all.
[सहन केले पाहिजे मानवांना येथूनचे निर्गमन
जसे त्यांनी सहन केले येथचे आगमन,
परिपक्वतेतच सारे आहे !]

'परिपक्वता' ही प्रायः फळबागा आणि शेते यांतून आलेली लुप्त प्रतिमा आहे. वनस्पतींच्या जीवनातील चक्रनेमिक्रम आणि प्रत्यक्ष मानवी जीवनातील चक्रनेमिक्रम यांच्या अपरिहार्यतेतून येथे साधर्म्य सुचविलेले आहे. शेक्सपियरच्या लुप्त प्रतिमा नव्य-अभिजातवादी पिढीतले लोक 'संकर' प्रतिमा म्हणून उद्धृत करतील.

O how can summer's honey breath hold out
Against the wreckful siege of battering days.

[अरे ! ग्रीष्माचा हा मधुनिःश्वास घणाघाती
दिवसांच्या विध्वंसक वेढ्याला कसे बरे तोंड देऊ शकेल !]

या वाक्यात अलंकारावर अलंकार अशी सोपानपरंपरा रचलेली असल्याने त्याचे विश्लेषण-पूर्वक विवरण साक्षेपाने करावे लागेल. यात 'days' हा शब्द काल किंवा युगमान यांसाठी सामीप्यलक्षणेने वापरून पुढे नगराला वेढा देऊन व महाद्वारावर घणाघात करून त्याचा कब्जा घेण्याचा प्रयत्न करणे, या गोष्टी रूपकात्मक पद्धतीने येतात. नगराप्रमाणे किंवा नगराच्या शास्त्याप्रमाणे हल्ल्यांना 'तोंड देण्याचा' प्रयत्न येथे कोण करीत आहे? तर ज्यावर ग्रीष्माचे रूपक केले आहे, ते तारुण्य, किंवा अधिक नेमके सांगायचे तर वसंताचा मधुगंध. मानवी शरीराला जसा मधुर श्वास, तद्वत् धरतीला वसंताचा पुष्पगंध. येथे वस्तूचा एक भाग किंवा तिचा एक गुण सबंध वस्तूसाठी योजला आहे. येथे वेढा व निःश्वास यांना प्रतिमेच्या चौकटीत चपखल बसवून पाहण्याचा कोणी प्रयत्न करू लागेल, तर त्याची मती कुंठित होऊन जाईल. अलंकरणाची येथील गती अतिद्रुत व म्हणून प्लुतियुक्त आहे.[३७]

मूलाश्रयी (radical) प्रतिमेला मूलाश्रयी असे नाव मिळाले, याचे कारण तिची उभय पदे बहुधा सरळ सरळ पृष्ठस्तरीय समीपविन्यासी नसतात; तर ती प्रायः अंतिम कारणा-सारखी अदृश्य तार्किक मूलाधारभूमीपर्यंत जाऊन मगच एकमेकांस मिळतात. मूलाश्रयी प्रतिमेतील अप्रस्तुत पद 'काव्यहीन' असते, कारण ते प्रायः घरगुती आणि उपयुक्तता-सूचक तरी असते अथवा ते नितांत तांत्रिक, वैज्ञानिक किंवा पंडिती स्वरूपाचे तरी असते. मूलाश्रयी प्रतिमा उघड उघड आवाहक सहकल्पना नसणाऱ्या कशाचा तरी उपमान म्हणून आधार घेत असते. ती अमूर्त किंवा व्यावहारिक गद्यप्रवचनाशी संबंधित असते. याच पद्धतीने डन आपल्या, धार्मिक कवितेत '**le glome'tre enflamme**' मधून पुष्कळसे अलंकार योजतो. याशिवाय 'फर्स्ट् ॲनिव्हरसरी' या कवितेत तो व्याज-वैद्यकीय अलंकार योजतो. पदांची परस्परांशी होणारी हातमिळवणी वगळल्यास त्याची ही अलंकारयोजना चुकीच्या (म्ह. भ्रष्ट) दिशेने व विपरीत रीतीने झाल्यागत वाटते :

But as some serpents' poison hurteth not
Except it be from the live serpent shot,
So doth her virtue need her here, to fit
That unto us, she working more than it.

[परंतु जशी काही सर्पविषांची स्थिती असते की, त्यांचे विष
जिवंत सापाच्या दंशाद्वारे घातक ठरते, एरवी नाही; तशीच इथे स्थिती आहे.
तिच्या शक्तीचा आपल्यावर प्रभाव पडायचा, तर ती स्वतःच इथे उपस्थित हवी
—जणू तिच्या गुणांपेक्षा तिची क्रियाच अधिक ठरत असे.]

मूलाश्रयी प्रतिमेचे हे बहुधा वैशिष्ट्यपूर्ण उदाहरण ठरावे : याहून अधिक ढोबळ व कमी

विपर्यासी उदाहरण म्हणजे डनच्या 'व्हॅलेडिक्शन फर्बिडिंग मोर्निंग' या कवितेतील होका-यंत्रावर आधारलेला अलंकार होय. परंतु वेल्सने मारलेल्या मार्मिक शेऱ्याप्रमाणे, 'विश्लेषणात्मक पद्धती' लागू करून पाहिल्यास, मूलाश्रयी प्रतिमा पर्वत, नद्या व सागर यांच्या-सारख्या स्वच्छंदतावादी सूचकतेने युक्त असणाऱ्या प्रतिमाक्षेत्रांतून उद्भवणे शक्य आहे.[३८]

शेवटी आता प्रसरणशील (expansive) प्रतिमेचा विचार करू. या प्रतिमेचे नाव उत्कट (intensive) प्रतिमेशी विरोधाने जोडले जाते. उत्कट प्रतिमा ही जर धार्मिक आणि मध्ययुगीन प्रतिमा असेल, तर प्रसरणशील प्रतिमा भविष्यदर्शी (prophetic) व प्रगतिशील असते. ती 'प्रबळ भावना आणि मौलिक चिंतन' यांची निदर्शक असते व तिचा परिपाक तत्त्वज्ञान आणि धर्म या क्षेत्रांतील संकलित रूपकांच्या स्वरूपात बर्क्, बेकन्, ब्राऊन् व प्रामुख्याने शेक्स्पियर यांच्यामध्ये झालेला आहे प्रसरणशील प्रतिमेच्या व्याख्येनुसारच मुळी असा बोध होतो की, तीमधील प्रत्येक पद कल्पकतेला विराट क्षेत्र उपलब्ध करून ठेवते, व दुसऱ्या पदाला मुरड घालत असते. आधुनिक काव्यसिद्धान्तानुसार काव्यात्म प्रक्रियेतील केंद्रीभूत घटक म्हणजे पदांचा 'अन्योन्य-संनिकर्ष' व 'परस्परान्तःप्रवेश' हे होत व हे तर प्रसरणशील रूपकात अतिशय भरघोसपणे आढळून येत असतात. **रोमिओ ॲन्ड ज्यूलिएट**मधील हे उदाहण पाहा :

Yet, wert thou as far
As that vast shore washt with the farthest sea,
I should adventure for such merchandise.

[तू जरी सगळ्यांत लांबच्या
सागरतटाइतकी दूर असतीस,
तरी अशा मालासाठी मी धाडस केले असते.]

आणि **मॅक्बेथ**मधील हे उदाहरण पाहा.

Light thickens, and Crow
Makes wing to the rocky wood :
Good things of day begin to droop and drowse.

[प्रकाश दाटतो आहे आणि एक कावळा
डोमकावळ्यांनी गजबजलेल्या रानाच्या दिशेने
पंख पसरीत आहे,
जे जे दिवसाचं ढवळं आहे, ते ते कोमेजून
पेंगुळते आहे.]

येथे शेवटच्या चरणात शेक्सपियर 'गुन्हेगारीची रूपकात्मक पार्श्वभूमी' उभी करीत आहे. व रात्र आणि आसुरी खलप्रवृत्ती व प्रकाश आणि सत्प्रवृत्ती यांच्या जोड्या समांतर ठेवून

त्यांची परिणती प्रसरणशील रूपकात करीत आहे. मात्र हे उघड उघड रूपकपरंपरेच्या बळावर तो साधीत नाही, तर सूचक विशिष्टता आणि ऐंद्रिय समूर्तता यांमधूनच साधतो. ' light thickens (' प्रकाश दाटतो आहे ') व ' droop and drowse ' (कोमेजून पेंगुळते) ' Good things of day begin to droop and drowse ' (जे जे दिवसाचं ढवळं आहे, ते ते कोमेजून पेंगुळते आहे) या पंक्तीत काव्यात्म धूसरता आणि काव्यात्म विशिष्टता यांचा मेळ होतो. आपण अवधान देऊ लागतो, तसतसे उद्देश आणि विधेय एकमेकांवर मागे आणि पुढे अशा प्रक्रिया करीत राहतात. क्रियापदाने प्रारंभ करून आपण प्रश्न करतो की, कोणत्या प्रकारच्या वस्तू असाव्यात या ?—पक्षी, प्राणी, माणसे, मुले—यांच्यापैकी कोण कोमजताहेत व कोण पेंगुळले आहेत ? नंतर उद्देश्याचा अमूर्त स्वरूपाचा निर्देश पाहून आपणास नवल वाटू लागते की, ' Cease to be vigilent ' (' दक्षतेपासून ढळत आहेत ') व ' quail timorously before the might of evil.' (' दुरिताच्या सामर्थ्यापुढे भेदरटपणे नमतात. ') या अर्थाने येथील क्रियापदे रूपकात प्रकट झाली तर नाही ना ?[३९]

क्विंटिलयनसारखे आलंकारिक निर्जीवाला सजीवत्व आणि सजीवाला निर्जीवत्व बहाल करणाऱ्या रूपकामध्ये असणाऱ्या भेदाचा बराच प्रपंच करताना आढळतात, परंतु आलंकारिक कल्पत्यांचे भेद म्हणूनच ही गोष्ट ते पुढे मांडीत असतात. अलंकाराचे वर्गीकरण पुढे मांडणारा दुसरा सैद्धान्तिक म्हणजे यॉन्ज. त्याच्या दृष्टिकोणातून हा भेद दोन ध्रुवांइतका अगदी अफाट ठरतो. त्यांतले पहिले टोक दिव्यकथात्मक (Mythic) कल्पकतेचे. ही कल्पकता बाह्य विश्वातील वस्तुजातावर स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वाचे प्रक्षेपण करणारी, निसर्गाला सचेतन व जिवंत करणारी असते. याविरोधी तऱ्हेची दुसरी कल्पकता विजातीय वस्तूत प्रवेश करण्याची अनुभूती घेणारी, स्वतः जडरूप धारण करणारी किंवा स्वतःचे आत्मनिष्ठ रूप टाकून देणारी असते. आलंकारिक अभिव्यक्तीच्या सर्व शक्यता आत्मनिष्ठ आणि वस्तुनिष्ठ या दोन ध्रुवांमध्ये पूर्णपणे सामावल्या जातात.[४०]

यामधील पहिल्या प्रकाराला रस्किनने चैतन्यारोपी हेत्वाभास (Pathetic fallacy) म्हणून संबोधिले होते. वर परमेश्वरापासून तो खाली वृक्षपाषाणांपर्यंत सर्वत्र ही गोष्ट कार्यकारी असते, असे मानल्यास तिला मानव्यारोपी कल्पनाशक्ती (anthropomorphic imagination) म्हणता येईल.[४१] उच्चतम कोटीतल्या दिव्यकथात्मक अनुभूतीच्या प्रतीकात्मक अभिव्यक्तीसाठी सर्वसामान्य स्वरूपाचे इहलोकीचे त्रिविध संयोग उपलब्ध होण्याजोगे आहेत. याची नोंद दिव्यकथात्मक प्रतीकवादाचा अभ्यासक घेत असतो : (१) निर्जीव वस्तूमधील संयोग (भौतिक मिश्रण व रासायनिक सम्मीलन) : जीवात्मा म्हणजे परमात्मरूपी तेजात सापडणारा स्फुलिंग, लाकूड, मेण, लोखंड, परमात्मा म्हणजे जीवात्मरूपी तृषार्त भूमीवर पडणारे पाणी; किंवा परमात्मा म्हणजे जीवात्मारूपी सरिता ज्यात येऊन

मिळते तो सागर. (२) ज्यात शरीराचे भरणपोषण होते अशा पद्धतीच्या उपमानार्थ केलेले संयोग :

In the Scriptures God is represented by those particular things from which we cannot completely withdraw ourselves—light and air, which enter at every crack, and water, which in one form or other we all receive daily.[४२]

[पवित्र शास्त्रांमध्ये ज्या विशिष्ट वस्तूंतून आपणा स्वतःला पूर्णपणे अलिप्त राखू न शकणाऱ्या स्वरूपात परमेश्वराला उभा केलेला असतो, त्या वस्तू म्हणजे प्रत्येक रंध्रात शिरणारा प्रकाश व वायू, तसेच कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपात ज्याचे सेवन आपण नित्य करीत असतो, ते पाणी.]

म्हणून सर्व जगातील गूढवाद्यांना परमेश्वर हा आत्म्याचे अन्नपाणी, त्याची रोटी, मासळी, पाणी, दूध व मद्य या रूपाने भावलेला आहे. (३) मानवी नातेसंबंध : पितापुत्र व पतिपत्नी.

पॅाँग्ज हा यांतल्या पहिल्या दोन प्रकारांना रूपकात्मक अंतःप्रज्ञेच्या दुसऱ्या अंतिम प्रकारात म्हणजे ' Einfühlung ' (परकायाप्रवेशात्मक) मध्ये घालील. पुन्हा ' परकाया प्रवेशात्मक ' या प्रकाराची ' गूढ आणि यातुजन्य ' या उपप्रकारात विभागणी होईल. गूढरूपकाचे उदाहरण आम्ही कवींच्या रचनेऐवजी गूढवादी ग्रंथकारांच्या रचनेमधून दिलेले आहे. निरिंद्रिय (जड) तत्त्वांचे उद्‌घाटन प्रतीकात्मक पद्धतीने केले जात असते. त्यांना केवळ संकल्पना वा संकल्पनात्मक साधर्म्ये मानता येणार नाही. ती स्वतः प्रतिकृती असतानाच मूलाकृतीही असतात.

कलेतिहासकार वॉरिंजर याच्या धर्तीवर यातुसंबंधित रूपकांचा अन्वयार्थ प्राकृतिक जगतापासून निघालेले ' अमूर्त तत्त्व ' असा लावण्यात आलेला आहे. वॉरिंजरने ईजिप्शियन, बायझँटाइन, पर्शियन कलांचा अभ्यास केलेला असून कला या ' मानवप्राण्यासहित सेंद्रिय निसर्गाला भौमितिक रेखांच्या आकृतिबंधात सीमित करतात व पुष्कळदा शुद्ध रेषा, आकृतिबंध आणि रंग यांचे विश्व उभे करण्यासाठी सेंद्रिय विश्वाला सोडचिठ्ठी देतात...

आता अलंकरण स्वयमेव अलग पडते...ते जीवनप्रवाहाला अनुसरणारी वस्तू न राहता याच्या मार्गात आडवी येणारी बाब ठरते...तदनंतरचे उद्दिष्ट बतावणीचे नसते, तर जादूने उभारणी करण्याचे असते...

अलंकरण...जणू काळापासून वेगळी काढलेली वस्तू असते. ते स्थायी आणि अचल अशा केवल पदार्थाचे विस्तारण असते. [४३]

मानव वैज्ञानिकांना जडसृष्टीवर चैतन्यारोप करण्याची वृत्ती तसेच यातुविद्या या गोष्टी आदिम संस्कृतीत आढळून आलेल्या आहेत. पहिल्या गोष्टीमध्ये मृतात्मे, दैवते यांसारख्या

व्यक्तिरूप परतत्त्वांशी संपर्क साधण्याचा, त्यांना प्रसन्न करण्याचा, वश करण्याचा, त्यांच्याशी एकरूपता पावण्याचा खटाटोप असतो. दुसरी यातुविद्या म्हणजे विज्ञानाचे पूर्वरूपच.—ही विद्या म्हणजे वस्तुजाताच्या ठायी उद्‌भवणाऱ्या शक्तींची विद्या—मग त्या वस्तू मंत्रशब्द, ताईत, कांड्या, मूर्ती किंवा मृतावशेष अशा काहीही असोत. कॉर्नीलियस, ॲग्रिप्पा व पॅरा-सेल्सस् यांसारख्या गुप्तसाधकांची शुक्ल यातुविद्या असते, तशीच दुष्ट प्रवृत्तीच्या लोकांची एक कृष्ण यातुविद्याही असते. परंतु या दोहोंच्या मुळाशी वस्तूंच्या सामर्थ्यावरील श्रद्धा हेच तत्त्व असते. प्रतिमानिर्मितीच्या द्वारा कलांशी यातुविद्येचा संपर्क साधता येतो. पाश्चात्त्य परंपरा, हेफाइस्टॉस् व डायडॅलॉस् यांच्याबरोबर प्रतिमांना सजीव करण्याचे सामर्थ्य असणारा पिग्मेलियन यांच्यासारख्या कारागिरीचे कौशल्य असणारांची, चित्रकार आणि शिल्पकार यांच्याशी सांगड घालीत असते. लोकश्रुत सौंदर्यमीमांसेच्या लेखी, चेटक्या किंवा जादुगार हा प्रतिमानिर्माता असतो, तर कवी हा स्फूर्तीने पछाडलेली, झपाटलेली फलदायक असे वेड लागलेली व्यक्ती असते.[४४] तरीपण आदिम कवी हा यातुविद्येचे किंवा संमोहनाचे मंत्र रचू शकत असेल, तर येट्स्‌सारखा आधुनिक कवी प्रतिमांचा उपयोग जादूसारखा करीत असतो. तो आपल्या कवितांत यातुविद्येतील प्रतीकात्मक प्रतिमांचे साधन म्हणून अक्षरबद्ध प्रतिमा उपयोगात आणतो.[४५] गूढवादाचा मार्ग या गोष्टीच्या नेमका उलट असतो. तेथे प्रतिमा ही आध्यात्मिक स्थितीतून उद्‌भूत झालेले प्रतीक असते. ती कारणस्वरूपी प्रतिमा नसून अभिव्यक्तिस्वरूपी प्रतिमा असते. एखाद्या विशिष्ट अवस्थेची निर्मिती करण्यासाठी तिची गरज नसते : तीच आध्यात्मिक स्थिती अन्य प्रतीकांच्या द्वारे स्वतःची अभिव्यक्ती साधून घेऊ शकेल.[४६]

गूढवादी रूपक व यातुविद्या ही दोन्ही चैतन्यविलोपी असतात : मानव हा अमानवी विश्वात स्वतःचे प्रक्षेपण करतो, त्याच्या नेमक्या उलट दिशेने ही दोन्ही ‘ अन्या ’ला म्हणजे वस्तूंच्या व्यक्तिनिरपेक्ष विश्वाला, पार्थिव आकारमान लाभलेल्या कलेला, भौतिक नियमांना थेट आवाहन करतात. ब्लेककृत ‘ Tyger ’ ही कविता म्हणजे एक गूढवादी रूपक आहे. हा व्याघ्र म्हणजे ईश्वर किंवा ईश्वरांश (मानवाहून उणा, तसा अधिकही) होय. पुन्हा या व्याघ्राचे (व व्याघ्राच्या माध्यमातून त्याच्या निर्माणकर्त्याचे) आकलन, धगधगीत आच देऊन एखादा धातू तावून सुलाखून काढावा, तसे केले जाते. हा व्याघ्र एखाद्या नैसर्गिक विश्वामधील एखाद्या प्राणिसंग्रहालयातला प्राणी नाही. किंवा ब्लेकने लंडनच्या मनोऱ्यात पाहिलेलाही तो व्याघ्र नाही, तर तो एक कल्पनानिर्मित प्राणी आहे. तो वस्तू असूनही प्रतीक आहे.

यातुविद्येच्या रूपकात अशा अर्धपारदर्शित्वाचा अभाव असतो. सचेतनाचे जडशिळेत रूपांतर करणारा तो मेडुसाचा मुखवटा आहे. स्टीफन्स गेआर्गे याला अशा जादूच्या दृष्टि-कोणाचा प्रतिनिधी मानून पॅाग्जने सचेतनाला स्थाणुत्व देण्याच्या त्याच्या इच्छेचे उदाहरण

म्हणून पुढील उतारा दिला आहे :

" स्वतःचे प्रक्षेपण करण्याची मानवी मनाची जी स्वाभाविक प्रवृत्ती असते. तिच्याद्वारे गेऑर्गेची आकृतिरूप देणारी आध्यात्मिक प्रतिभा कार्य करीत नाही, तर ती मुळात जीवशास्त्रीय सृष्टीचा विनाश करणारी प्रबळ शक्ती असते, जादूच्या आंतरिक विश्वाच्या सिद्धतेसाठी पायाभूत ठरणारा हेतुपुरस्सर अंगिकारलेला ' पारखेपणा ' (परात्मभाव) आहे. "[४७]

इंग्रजी काव्यात डिकिन्सन् व येटस् या दोघांकडून ही चैतन्यविलोपी स्थिती व हे गूढताविरोधी रूपक विविध प्रकारे साधले जाते. एमिली डिकिन्सन्ला मृत्यूच्या संवेदनेबरोबर जेव्हा पुनरुत्थानाची अनुभूती चित्रित करावयाची असते, तेव्हा मरणाच्या, शरीर ताठरण्याच्या व पाषाणावस्थेच्या अनुभवाची भानजागृती ती आवडीने करते. ' ते मरण नव्हते ' तर ते—

As if my life were shaven,
And fitted to a frame
And could not breathe without a key...
How many times these low feet staggered,
Only the soldered mouth can tell;
Try ! can you stir the awful rivet ?
Try ! can you lift the hasps of steel ? [४८]
[जणू माझे जीवन तासले जात होते,
आणि एका चौकटीत नीटपणे बसविले जात होते
आणि एखाद्या किल्लीशिवाय श्वासही घेणे अशक्य होते...
किती वेळा हे माझे खल्लड पाय लटपटले,
हे माझे डाक लावून सांधलेले तोंडच ते कथू शकेल,
कोशीस करा ! तुम्ही तो भयानक रिबीट हालवू शकाल ?
कोशीस करा ! या पोलादी पट्ट्या तुम्ही उचकू शकाल ?]

येट्सूने आपल्या ' बायझँटियम 'मध्ये (१९३०) यातुरूप काव्याची चरमसीमाच गाठली आहे. १९२७ मधील ' सेलिंग टु बायझँटियम् 'मध्येच त्याने एकमेकांच्या बाहुपाशांत लपेटलेले युवाजन...' मॅकेल जातीच्या माशांनी तुडुंब भरलेले समुद्र ' असे जीवशास्त्रीय विश्व एका बाजूला व ज्यामधील सर्व गोष्टी पूर्वनिश्चित, अगदी अपरिवर्तनीय व अस्वाभाविक असतात, असे ' सोनेरी तुकडे जोडून उभे केलेले नक्षीकामांचे ' आणि ' सोनेरी मिन्याच्या कालकुसरीचे ' बायझँटाइन कलाविश्व दुसऱ्या बाजूला, असा विरोध अगोदरच उभा केलेला होता जीवशास्त्रीय दृष्टिकोणातून मानव हा ' मर्त्य प्राणी ' आहे, ' शाश्वत कलावस्तूंच्या संकलना 'त सामील होण्यानेच त्याला तगून राहण्याची आशा आहे : कोणत्याही प्राकृतिक

वस्तूंच्या द्वारा शरीराकृती पुनश्च घेण्यातून नव्हे, तर सोनेरी डहाळीवरील सोनेरी पक्षी बनण्या-तूनच म्हणजे एक कलाकृती बनूनच त्याला हे साधता येत असते. एका अर्थी 'बायझँटियम' ही कविता येट्स्च्या 'काव्यपद्धती'चा घट्ट विणीचा एक नमुना, एक तात्त्विक कविता ठरते, तर दुसऱ्या खास साहित्यिक अर्थी, अन्योन्याश्रयी निसर्गनिरपेक्ष प्रतिमांची सुबद्ध संघटना, म्हणजे विधिकांड आणि उपासनाविधी यांच्या धर्तीची एक संपूर्ण रचना ठरते.[४९]

पॉग्जचे वर्गीकरण आम्ही काहीसे स्वातंत्र्य घेऊनच सादर केलेले आहे. काव्यशैलीचे जीवनदृष्टीशी नाते जोडणे हा या वर्गीकरणाचा खास विशेष आहे[५०] हरएक कालखंडाला त्याची स्वतःची खास शैलीरूपे असतात, या दृष्टीने प्रत्येक कालखंड-संबद्ध शैलीकडे पाहिले गेलेले असले, तरी ही शैलीरूपे मूलतः कालातीत असतात. या शैली म्हणजे जीवनाकडे पाहण्याचे व त्याला प्रतिसाद देण्याचे वैकल्पिक मार्गच असतात. तरीसुद्धा या तिन्ही कोटी बुद्धिप्रामाण्यवाद, यथातथ्यवाद, प्रत्यक्ष्यार्थवाद व विज्ञान यांसारख्या आधुनिक मानल्या गेलेल्या विचारप्रणालीच्या सर्वसाधारण परिघाबाहेरच राहतात. अशा प्रकारच्या रूपकांच्या वर्गीकरणातून सुचविले जाते, ते हे की, काव्य हे विज्ञानपूर्व विचारप्रणालींशी इमान राखून असते. कवी हा बालकाच्या व बालकाचे आदिमरूप दर्शविणाऱ्या अशा आदिमानवाच्या दर्शनाची जणू जपणूक करतो.[५१]

अलीकडच्या काही वर्षांत विशिष्ट कवींचे वा त्यांच्या कवितांचे किंवा नाटकांचे प्रतीकात्मक प्रतिमांच्या परिभाषेत बरेच अध्ययन होताना दिसू लागले आहे. अशा 'समीक्षाप्रात्यक्षिकां'त समीक्षेच्या गृहीतकृत्यांना महत्त्व प्राप्त होते : तो कशाचा शोध घेतो आहे ? तो कवीचे विश्लेषण करीत आहे की कवितेचे ?

प्रतिमा ज्या क्षेत्रांतून निवडल्या जातात, त्या क्षेत्रांचा अभ्यास (म्हणजे मॅक्नीस्ने म्हटल्याप्रमाणे 'विषयवस्तूच्या अध्ययनामध्ये अशा प्रकारच्या अध्ययनाचा अंतर्भाव रास्त-पणे करता येतो.'[५२]) व 'प्रतिमांचा उपयोग ज्या पद्धतीने केला जातो', त्या पद्धतीचा किंवा 'आशय' व 'वाहन' (रूपक) यामधील संबंधांच्या स्वरूपाचा अभ्यास, या दोहोंत फरक केला पाहिजे. पहिल्या अभ्यासात विशिष्ट कवीच्या प्रतिमासृष्टीचे (उदा. स्पर्जनकृत **डन्स् इमेजरी** हा ग्रंथ) बहुतेक ग्रंथ मोडतात. अशा अभ्यासात कवीने उपयोजिलेली रूपके संकलित करून निसर्ग, कला, उद्योगधंदे, भौतिक विज्ञान, मानव्यविद्या, नागर व ग्रामीण अशा मथळ्याखाली विभागणी केली जाते व तिच्या बळावर कोष्टके बसवून कवीच्या आवडी-निवडीचे मूल्यमापन केले जाते. शिवाय स्त्रिया, धर्म, मृत्यू, विमाने यांसारखे कवीच्या रूपकांना जन्म देणारे विषय व आशयसूत्रे यांच्यानुसारसुद्धा वर्गीकरण करता येणे शक्य आहे. परंतु या वर्गीकरणापेक्षा समानार्थी उताऱ्यांचा व मानसिक संबंधांचा शोध अधिक अर्थपूर्ण ठरतो. परस्परांना आवाहन करणाऱ्या दोन विभिन्न क्षेत्रांकडून जेव्हा वारंवार प्रकटीकरण घडून येते, तेव्हा ते कवीच्या सर्जनशील मानससृष्टीतील अन्योन्यान्तःप्रवेशाचे

खरेखुरे गमक असते, असे म्हणता येते : डन्च्या ‘ सॉन्ज अँड सॉनेट्स् ’ या ऐहिक प्रीतीच्या कवितांत, कॅथलिकपंथीय विश्वातून घेतलेल्या पवित्र प्रीतीच्या रूपकात्मक परिभाषेची अशाच तऱ्हेची सतत योजना करण्यात आलेली आहे. त्याने ‘ कामुक प्रीतीच्या संदर्भात आनंदसमाधी, संतत्वाला अधिकृत मान्यता, द्वैतात्म्य व मृतावशेष या कॅथलिक संकल्पनांचे उपयोजन केलेले आहे. उलटपक्षी आपल्या ‘ पवित्र सुनीता ’तून प्रक्षोभक अशा कामविषयक प्रतिमा योजून तो ईश्वराला संबोधताना दिसतो :

Yet dearly I love you, and would be loved fain
But am betrothed unto your enemy.
Divorce me, untie, or break that knot again,
Take me to you, imprison me, for I
Except you enthrall me, never shall be free,
Nor ever chaste, except you ravish me.

[तरीही तुझ्यावर माझी उत्कट प्रीती आहे व तुझ्या प्रीतीची
लालसाही मी धरीन
पण माझा तुझ्या शत्रूशी वाङ्निश्चय झालेला आहे,
माझा काडीमोड घडवून आण, ती गाठ सोड किंवा पुन्हा
तोडून टाक.
मला जवळ घे, मला बंदिवान कर,
कारण तू मला आपला बंदी केले नाहीस, तर
मी कधीच मुक्त होऊ शकणार नाही.
बलात्कार केला नाहीस तर माझे शील राहणार नाही.]

धर्म व काम यांच्या क्षेत्रांतील उलटापालटीने काम हा धर्म आहे व धर्म ही प्रीती आहे, या धारणेला मान्यता दिली जाते.

दुसऱ्या प्रकारच्या अध्ययनात प्रतिमासृष्टिद्वारा कवीच्या आत्माविष्कारावर, कविमनाच्या प्रकटीकरणावर भर दिला जातो. यामागे गृहीतकृत्य असे असते की, कवीच्या प्रतिमा या स्वप्नसृष्टीतील प्रतिमांप्रमाणेच म्हणजे विवेकाचे वा लज्जेचे कसलेही नियंत्रण नसणाऱ्या अशा असतात. अशा प्रतिमा बाह्य स्वरूपाची विधाने नसतात, तर त्या दृष्टान्तरूप पद्धतीने पुढे मांडलेल्या असतात. कवीच्या आस्थेची खरीखुरी केंद्रे तद्द्वारा प्रकट व्हावीत, अशी आपण अपेक्षा बाळगू शकतो, परंतु कवी स्वतःच्या प्रतिमांच्या बाबतींत कधीतरी इतका चिकित्साशून्य राहू शकेल काय, हा प्रश्न उपस्थित करणे शक्य आहे [५३]

आणखीही एक सपशेल चुकीचे गृहीतकृत्य आहे ते म्हणजे कवी ज्याची ज्याची कल्पना करतो, ते ते त्याने स्वतः अनुभवलेले असते (ज्याच्या बळावर ग्लॅडिस आय. वेड हिने

आपल्या ट्र्हनेवरील अभ्यासग्रंथात त्याच्या बालपणचे चरित्र पुनर्रचित केलेले आहे[५४]). डॉ. जॉन्सन्‌च्या म्हणण्यानुसार टॉमसनच्या काव्यांच्या चहात्या असणाऱ्या एका बाईस असे वाटावयाचे की, टॉमसनच्या कवितांच्या द्वारे आपल्याला त्याच्या आवडीनिवडीही कळून चुकल्या आहेत :

" त्याच्या रचनेवरून त्याच्या स्वभावाचे तीन पैलू बाईंनी शोधून काढले आहेत: तो एक महान प्रेमिक होता, निष्णात जलतरणपटू होता व सुखोपभोगांच्या बाबतीत अगदी विरक्त होता; परंतु सॅव्हेजने (त्याच्याच जानी दोस्ताने) म्हटले आहे की, त्याला कामवासनेच्या तृप्तीव्यतिरिक्त कसलीच प्रीती माहीत नव्हती, बहुधा उभ्या हयातीत तो थंड पाण्यात उतरलेलाही नसावा व आपल्या ऐपतीनुसार जेवढा म्हणून ऐषाराम भोगणे त्याला शक्य होते, तेवढा सर्व भोगण्यात तो मश्गुल असे." कवीच्या व्यक्तिगत स्वभाववैशिष्ट्यांविषयीची व त्याच्या सवयींबद्दलची या बाईची कल्पना बालिश आणि चुकीची होती. तसेच रूपकात्मक प्रतिमासृष्टीचा अभाव म्हणजे आस्थेचा अभाव, हा युक्तिवादही बरोबर नाही. वॉल्टन्‌कृत डन्‌च्या चरित्रात दिलेल्या अकरा प्रकारच्या अलंकारांमध्ये मासेमारीसंबंधीची प्रतिमा एकही नाही. चौदाव्या शतकातील माशौ नामक गीतप्रबंधकाच्या कवितेत सांगीतिक अलंकरण अजिबात आढळत नाही.[५५]

कवीची प्रतिमासृष्टी हीच त्याच्या अबोध मनोविश्वाची केंद्रवर्ती देणगी होय व म्हणून या प्रतिमासृष्टीच्या द्वारे कवी बोलतो, तो कलावंत या नात्याने नसून एक माणूस म्हणून बोलतो, या गृहीतकृत्यांचा माग दुसऱ्या एका तितक्याच विनबुडाच्या, सुसंगतीचा पत्ता नसणाऱ्या गृहीतकृत्यापर्यंत काढता येतो. कवीची आत्मनिष्ठा पडताळण्यासाठी योजण्यात येणारी गृहीतकृत्ये याच तऱ्हेची असतात. शिवाय डोळ्यांत भरणारी प्रतिमासृष्टी हटात्कृष्ट व म्हणून अप्रामाणिक असते, अशी लोकप्रिय समजूत प्रचलित आहे. अस्सल भावनावेगाच्या वेळी माणूस अनलंकृत भाषेत किंवा रूढ आणि विटक्या अलंकरणानिशीच बोलतो. परंतु याबाबतीत नेमकी उलट धारणाही आढळून येते. ती म्हणजे ठरीव ठशाचे अलंकरण हे ठरीव ठशाचे पडसाद उमटवीत असल्यामुळे ते अप्रामाणिकपणाचे लक्षण होय. त्यामुळे मनोभाव व्यक्त करणारी साक्षेपी व नेमकी विधाने होण्याऐवजी त्यांच्या सरासरी जवळपास पोचतील, अशी अर्धकच्ची विधानेच स्वीकारावी लागतात. येथे सर्वसामान्य व्यक्ती आणि साहित्यिक व्यक्ती, साधी माणसे नि लेखन करणारी माणसे, किंवा नेमक्या शब्दांत सांगायचे तर, कवितेद्वारे बोलणारी माणसे यांमध्ये आपण गल्लत करीत असतो. मामुली स्वरूपाचा व्यक्तिगत आवेग आणि ठरीव ठशाची प्रतिमासृष्टी यांची सांगड हटकून जमत असते. कवितेतील 'आत्मनिष्ठा' ही संज्ञाच मुळी निरर्थक आहे. आत्मनिष्ठ अभिव्यक्ती तरी कशाची? ज्या कोणत्या भावावस्थेत ती स्फुरली तिची? की ज्या भावावस्थेत कविता प्रत्यक्ष रचली गेली तिची? की कवितेतील आत्मनिष्ठा म्हणजे कविता रचीत असता कविमनात जी भाषिक

संघटना साकार होते तिची? शेवटची गोष्टच अभिप्रेत असावयास हवी, हे निःसंशय : कविता ही कवितेचीच आत्मनिष्ठ अभिव्यक्ती असते.

कवीची प्रतिमासृष्टी त्याच्या 'स्व' ची अभिव्यक्ती असते. पण या 'स्व' ची व्याख्या कशी करावयाची? मारिओ प्राझ् व श्रीमती लिलियन् एच्. हार्नस्टाइन या दोघांनी कॅरोलीन स्पर्जनप्रणीत शेक्स्पियरची 'विसाव्या शतकातली वैश्विक इंग्रज व्यक्ती' असे म्हणून थट्टा केली आहे. हा महाकवी 'तुमच्या आमच्यासारखाच एक मानव' होता.[६] हे कळण्यासाठी शेक्स्पियर-पोथीला काही प्रतिमारूप किल्ली लावून पाहायला नको. प्रतिमांच्या अध्ययनाचे मूल्य काही गहन गोष्टींचा उलगडा करण्यातच साठविलेले असेल, तर काही खाजगी खाणाखुणा समजणे किंवा शेक्स्पियरच्या मनातल्या चोरकप्प्यांचा अंदाज करणे त्यामुळे शक्य होण्यासारखे आहे.

शेक्स्पियरच्या प्रतिमासृष्टीत त्याच्या विश्वात्मक मानवतेचा शोध लागण्याऐवजी ज्या विशिष्ट मानसिक अवस्थेत त्याने आपले विशिष्ट नाटक रचले, तिचा एखाद्या इतिवृत्तातल्या-सारखा चित्रमयी आलेखच आपल्या पदरी पडेल. याच धर्तीवर **ट्रॉयलिस्** व **हॅम्लेट** यांविषयी कॅरोलिन स्पर्जन म्हणते, "दुसऱ्या कोणत्याही कारणासाठी नसले, तरीपण या दोन नाटकांतील प्रतीकांत आढळणारे साम्य व पुनरुक्तीचे सातत्य यांवरून तरी ती लागोपाठ रचली गेली होती, तसेच त्यांत भ्रमनिरास, विपरीत मनोवस्था व स्वभावाची बेचैनी या गोष्टी जेवढ्या उत्कट स्वरूपात जाणवतात, तेवढ्या त्याच्या अन्य कृतींत जाणवत नाहीत. तेव्हा या गोष्टींची बाधा झालेल्या काळातच शेक्स्पियरने त्या कृती रचल्या असाव्यात, याविषयी आपली खात्री पटते." शेक्स्पियरच्या भ्रमनिरासाचे विशिष्ट कारण नेमके ठरविता येत नाही, पण **हॅम्लेट** नाटक मात्र भ्रमनिरासाची अभिव्यक्ती साधते आणि तो भ्रमनिरास खुद्द शेक्स्पियरचाच असला पाहिजे, असे स्पर्जन या ठिकाणी गृहीत धरून चाललेली आहे.[७] शेक्स्पियर जर आत्मनिष्ठ नसता, म्हणजेच त्याच्या स्वतःच्या मनोऽवस्थेतून ती कृती स्फुरलेली नसती, तर एवढे महान नाटक त्याच्याकडून रचले गेले नसते. आता असा सिद्धान्त ई. ई. स्टोल्प्रभृतींच्या शेक्स्पियरविषयक मतांच्या नेमका विरोधी आहे. त्यांच्या मतानुसार शेक्स्पियरची कला, त्याचे नाट्यतंत्र, पूर्वी यशस्वी ठरलेल्या सर्वसामान्य आकृतिबंधाच्या परिघात अधिक चांगली व नावीन्यपूर्ण नाटके उपलब्ध करून देण्याचे त्याचे कसब या गोष्टी महत्त्वाच्या ठरतात. उदा. **द स्पॅनिश ट्रॅजिडीवरून** हॅम्लेट सहीसही बेतले, तर बोमॉंट आणि फ्लेचर यांच्या रंगमंचावर आलेल्या कृतींस तोडीस तोड म्हणून **द विंटर्स टेल** आणि **द टेंपेस्ट** ही नाटके रचली गेली.

परंतु काव्यातील प्रतिमासृष्टीचे सर्वच अभ्यासग्रंथ काही कवीला बेसावध पकडण्याचा किंवा त्याच्या अंतर्गत जीवनाचा माग काढीत बसण्याचा खटाटोप करीत नाहीत. नाटकाच्या समग्र अर्थवत्तेच्या दृष्टीने एखाद्या महत्त्वाच्या घटकावर त्याचे लक्ष केंद्रित झालेले असू

शकते. यालाच एलियटने ' संविधानक आणि स्वभावचित्रण या स्तरांखालील आकृतिबंध ' असे संबोधिले आहे.[१८] ' लीडिंग मोटिव्हज इन् द इमेजरी ऑफ शेक्सपियर्स ट्रॅजिडीज ' या आपल्या १९३० सालच्या निबंधात खुद्द कॅरोलिन स्पर्जननेसुद्धा प्राधान्याने काही नाटकांमधून जी प्रतिमा वा जो प्रतिमासमूह अधिराज्य गाजविणारा व नाटकाला विशिष्ट सूर प्राप्त करून देणारा ठरतो, त्याचेच विवरण केलेले आहे. आपल्या विश्लेषणासाठी तिने संकलित केलेले नमुने म्हणजे **हॅम्लेट**मधील व्रण आणि कर्करोग यांसारख्या रोगप्रतिमा; तसेच **ट्रॉयलस**मध्ये भोजन व पचनेंद्रिये यांच्या तर **ऑथेल्लो**मध्ये ' इतरांना भक्ष्य बनविणारे, आक्रमक प्राणी ' यांवर आधारलेल्या प्रतिमा यांचा आढळ होतो. ही निम्नस्तरीय संरचना नाटकाच्या समग्र अर्थवत्तेवर कसा परिणाम करते, ते दाखवून देण्यासाठी कॅरोलिन स्पर्जनने काही प्रयास जरूर घेतलेले आहेत. **हॅम्लेट**मधील रोगग्रस्ततेचे आवर्तक बंध (motifs) असे सुचवितात की, हा राजपुत्रच काय तो रोगग्रस्त आहे असे नव्हे, तर उभे डेन्मार्क राज्यच व्याधिग्रस्त आहे. अशा प्रकारच्या साहित्यिक अर्थांचा शोध घेण्यात स्पर्जनच्या ग्रंथाचे विधायक मूल्य साठविलेले आहे; तो अर्थ विचारप्रणालीतून काढलेल्या सामान्य तत्त्वांहून आणि बाह्य स्वरूपी संविधानकाच्या संरचनेच्या शोधाहून सूक्ष्मतर आहे.

प्रतिमासृष्टीचा याहून महत्त्वाकांक्षी व्यासंग विल्सन् नाइट याने केलेला आहे. त्याने मिडलटन मरेच्या **द प्रॉब्लेम्स् ऑफ् स्टाईल्** (१९२२) या पुस्तकातील शेक्स्पियरसंबंधीच्या अत्यंत उत्कृष्ट विवेचनाचा आधार घेत घेत प्रारंभ केला. नाइटचे पहिले ग्रंथ (उदा. **मिथ् ॲन्ड द मिरॅकल**, १९२९; **द व्हील ऑफ फायर**, १९३०) हे संपूर्णपणे शेक्सपियरला वाहिलेले आहेत. परंतु पुढील ग्रंथांतून ही अभ्यासपद्धती मिल्टन्, पो, बायरन्, वर्डस्वर्थ यांच्यासारख्या अन्य कवींनाही लागू करण्यात आली आहे.[१९] यांतली पहिली कृती सर्वोत्कृष्ट आहे, यात शंका नाही. तिच्यामध्ये नाटकांचा अलग अभ्यास आलेला आहे, तसेच हरएक नाटकाच्य प्रतीकात्मक प्रतिमासृष्टीचाही अभ्यास आलेला आहे. त्यात ' वादळे ' आणि ' संगीत ' यांसारख्या प्रतिमाधिष्ठित विरोधविन्यासाकडे खास लक्ष पुरविण्यात आलेले आहे. एक नाट्यकृती व दुसरी नाट्यकृती यांत शैलीगत भिन्नता कशी आहे व पुन्हा एकाच नाटकात ती कशी भिन्न प्रकारची रूपे धारण करते, याचे संवेदनाशीलतेने निरीक्षण करण्यात आलेले आहे. परंतु पुढील ग्रंथांत मात्र फाजील उत्साह व अतिरंजन उघडउघड दिसून येते. नाईटने पोपच्या **एसे ऑन् क्रिटिसिझम्** आणि **एसे ऑन् मॅन्** या काव्यरूप निबंधाचे जे विवरण केलेले आहे, त्यामध्ये सदर काव्यांत ग्रथित झालेल्या ' विचारा 'तून पोप व त्याचे समकालीन यांना, ऐतिहासिक दृष्ट्या, कोणता अर्थ अभिप्रेत होता, याकडे केवळ निष्काळजीपणे दुर्लक्ष केलेले आहे. ऐतिहासिक आलोकतारतम्यात उणा असणाऱ्या नाइटला आपल्या विवेचनास ' तत्त्वज्ञानाची डूब ' देण्याची बाधा झालेली आहे. शेक्सपियर आणि इतर ग्रंथकार यांच्यामधून तो जे काही ' तत्त्वज्ञान ' म्हणून काढतो, ते मौलिक वा स्पष्ट तर नाहीच;

पण व्यामिश्रही नाही. त्यातून एरॉस् व आगेपी, व्यवस्थिती व उत्साह, शिवाय याच धर्तीच्या अन्य परस्परविरोधी संकल्पनांच्या जोड्यांमध्ये समन्वय घडवून आणणे, एवढेच काय ते साध्य होते. सर्वच ' जातिवंत ' कवींकडून मूलतः ठरीव ठशाचाच ' संदेश ' मिळत असतो, त्यामुळे दर एकाला अभिप्रेत असलेल्या अर्थाचा उलगडा केल्यावर शेवटी निरर्थकतेची भावनाच शिल्लक उरते. काव्य हा एक ' साक्षात्कार ' खरा, पण तद्द्वारा साक्षात काय होते ?

नाइट्च्या ग्रंथाइतकाच प्रत्ययकारी पण त्याहून कितीतरी समतोल असा ग्रंथ म्हणजे वोल्फगँग क्लेमनकृत **Shakespeares Bilder** [६०] हा होय. प्रतिमासृष्टीच्या विकासाचे व कार्याचे अध्ययन हे प्रस्तुत ग्रंथाचे पर्यायी नाव आहे. या नावातील आश्वासनाची ग्रंथामध्ये पूर्तता झालेली आहे. भावकाव्यातील व महाकाव्यातील प्रतिमासृष्टीमधील भेद दिग्दर्शित करून त्याने शेक्सपियरच्या नाटकांच्या संदर्भात प्रतिमांच्या नाट्यात्मक प्रकृतीवर विशेष भर दिलेला आहे. परिणतप्रज्ञ कृतीत शेक्सपियर हा ' माणूस ' बोलत नसतो : उदाहरणार्थ ट्रॉयलस हा नाटकामध्ये शिळया अन्नाच्या प्रतिमांच्या रूपकाद्वारे बोलत असतो. ' प्रत्येक प्रतिमेचा उपयोग, कोणी ना कोणी, विशिष्ट व्यक्ती करीत असते. ' अभ्यासपद्धतिविषयक उचित प्रश्न कसे उपस्थित करावेत, याचा खराखुरा समज क्लेमनला आहे. उदा. **टायटस अँड्रोनिकस**चे विश्लेषण करताना तो सवाल करतो, " शेक्सपियर, या नाटकात कोणत्या प्रसंगी प्रतिमांचा उपयोग करतो ? प्रतिमांची योजना व ते ते प्रसंग यात काही संबंध आहे की नाही ? प्रतिमांचे उद्दिष्ट कोणते ? " **टायटस**च्या बाबतीत या प्रश्नांची त्याने दिलेली उत्तरे नास्तिपक्षीच आहेत. **टायटस**मधील प्रतिमा मध्येच झटका आल्यासारख्या प्रकट होतात व त्या सजावटीच्या स्वरूपाच्या आहेत. परंतु त्यायोगे ' घटनांच्या पार्श्वभूमीची सौम्य रंगात मांडणी ' (' Stimmung smässige untermalung des Geschehens ') होते. या स्वरूपाच्या प्रतिमांच्या उपयोगापासून त्याने ' बोधनाच्या एकंदरीत मूलस्वरूपापर्यंत ' (' ganz ursprüngliche form der Wahrnehmung ') म्हणजेच रूपकाद्वारा विचार करण्यापर्यंत शेक्स्पियरच्या प्रतिमायोजनेतील विकासाचा माग काढलेला आहे. शेक्स्पियरच्या ग्रंथकर्तृत्वाच्या मध्यकाळातील (वेल्सप्रणीत लुप्त, मूलभूत, प्रसरणशील या प्रतिमासृष्टीच्या कोटीशी मिळत्याजुळत्या ' चित्रशून्य चित्रनिर्मितिपर ' प्रतिमा (unbildtiche Bildichkeit) परोक्ष रूपकसृष्टीवर (abstrakte metaphorik) त्याने उत्कृष्ट भाष्य केलेले आहे, परंतु विशिष्ट कवीचा विचार करणाऱ्या अभ्यासनिबंधातही शेक्सपियरमध्ये ज्या स्थळी त्याची ही परोक्ष स्वरूपाची रूपकांची कोटी येते, तशाच स्थळी क्लेमन ती लागू करतो, असे दिसते; व त्याचा निबंध शेक्सपियरच्या ग्रंथरचनेतील विकासाचा वा ' कालखंडा 'चा अभ्यास मांडणारा असला, तरी काव्यक्षेत्रातील ' कालखंडा 'चा आपण अभ्यास करीत आहोत, लेखकाच्या बव्हंशी गृहीत धरलेल्या जीवनचरित्राचा अभ्यास करीत नाही, याचे भान

क्लेमनला चांगलेच आहे.

छंदांप्रमाणे प्रतिमासृष्टी हा कवितेच्या संरचनेचा एक अंगभूत घटक म्हणावा लागेल. आमच्या व्यूहामधील संज्ञा उपयोजावयाची तर, तो वाक्यविन्यासगत वा शैलीगत स्तरावरील घटक आहे, असे म्हणता येईल. शेवटी त्याचाही अभ्यास त्याला अन्य स्तरांहून वेगळा काढून करता यावयाचा नाही, तर साहित्यकृतीच्या समग्रतेचा, एकात्मतेचा एक घटक, या नात्यानेच त्याचा अभ्यास झाला पाहिजे.

सोळा /

कथात्मक साहित्य : प्रकृती आणि प्रकार

काव्यविषयक साहित्यसिद्धान्त आणि समीक्षा यांच्या तुननेने कादंबरीविषयक साहित्य-सिद्धान्त आणि समीक्षा, प्रमाण आणि गुण या उभय दृष्टींनी, अगदी निकृष्ट प्रतीची आढळून येते. काव्याचे प्राचीनत्व व तुलनेने कादंबरीचे अर्वाचीनत्व हे याबाबतीतले एक कारण म्हणून पुढे मांडण्याची प्रथा आहे. परंतु हे कारण मुळीच पुरेसे वाटत नाही. कलाप्रकार या नात्याने, ज्याला डिश्टुंग (Dichtung : ललित वाङ्मय) असे जर्मन भाषेत म्हणतात, त्यात कादंबरीचा अंतर्भाव होतो, असे म्हणता येईल. महाकाव्याचा आधुनिक वारसा चालविणारी कादंबरी आपल्या उच्च प्रतीच्या आविष्काररूपात नाटकाच्या जोडीने प्रथम श्रेणीच्या दोन साहित्यप्रकारांत गणनीय ठरेल. कादंबरीसमीक्षेतील कमकसपणाची कारणे अशी आहेत : कादंबरीची सांगड मनोरंजन, करमणूक यांच्याशी व गंभीर कलेऐवजी पलायनवृत्तीशी घातली जाते, तसेच एखाद्या कारखानदाराने बाजारी खपाच्या संकुचित उद्दिष्टाने बनवलेला माल अशा प्रकारची गैरसमजूत, अगदी श्रेष्ठ कादंबऱ्यांच्या संदर्भातही प्रचलित असते. याशिवाय अद्यापही मागे रेंगाळत राहिलेला एक लोकप्रिय अमेरिकन दृष्टिकोण आहे व तो फैलावण्यास पढिक पंडितांनी हातभार लावलेला आहे. तो दृष्टिकोण म्हणजे कल्पित कथेतर साहित्य हे ज्ञानप्रद व विशेष स्पृहणीय असून कल्पित कथांचे वाचन हे घातक किंवा फार फार तर, इच्छापूर्ती करणारे असते. कादंबरीविषयीच्या अशा दृष्टिकोणाला लोएल् व आरनल्ड् यांच्यासारख्या प्रातिनिधिक समीक्षकांचा गर्भित पाठिंबा नव्हता, असे नाही.

याउलट कादंबरीकडे चुकीच्या दृष्टिकोणातून नसत्या गांभीर्याने पाहण्याचाही धोका संभवतो. हा दृष्टिकोण असा की, कादंबरी म्हणजे एक दस्तैवज, व्यक्तीचा सत्येतिहास, कबुलीजबाब, सत्यकथा, जीवनेतिहास वा कालेतिहास मानणे. तसे पाहिले तर, आपल्या

सत्याभ्यासाच्या उद्दिष्टासाठी खुद्द कादंबरीच, आपण एक कबुलीजबाब आहो, असा दावा करीत असते. साहित्य हे सदैव कुतूहलवर्धक असले पाहिजे, त्याला एक संरचना, सौंदर्यनिष्ठ प्रयोजन, समग्रस्वरूपाची एकात्मता आणि परिणामकारकता असावी लागते. चित्रित जीवनाची ओळख पटवण्याइतपत त्याचे संबंध प्रत्यक्ष जीवनाशीही असले पाहिजेत, हेही अर्थातच खरे आहे, परंतु हे संबंध नाना तऱ्हेचे असू शकतील : जीवनाचे उदात्तीकरण होऊ शकते, जीवन विडंबित करता येते किंवा प्रत्यक्षाच्या नेमके उलट चित्रणही करता येते. कोणत्याही पद्धतीत विशिष्ट उद्दिष्टासाठी जीवनातून केलेली ती एक निवड असते. एखाद्या विशिष्ट साहित्यकृतीचा 'जीवना'शी असलेला संबंध कशा प्रकारचा आहे, हे कळण्यासाठी आपणास साहित्यनिरपेक्ष असे काही एक ज्ञान असावे लागते.

ॲरिस्टॉट्लने काव्याचे (म्ह. महाकाव्य व नाटक यांचे) वर्णन करताना, काव्य हे इतिहासापेक्षा तत्त्वज्ञानाला अधिक जवळचे असते, असे म्हटले आहे. त्याच्या या सूत्रात एक शाश्वतचा ध्वन्यर्थ आहे, असे वाटते. स्थलकालाच्या तपशिलाने युक्त असे विशिष्ट सत्य किंवा संकुचित अर्थाचे ऐतिहासिक सत्य अशा स्वरूपाचे जसे एक वस्तुनिष्ठ सत्य असते, तसेच संकल्पनात्मक, विधानात्मक, सार्वत्रिक स्वरूपाचे दुसरे एक तत्त्वज्ञानात्मक सत्य असते—अशा तऱ्हेची फोड केल्यास, 'इतिहासा'च्या आणि तत्त्वज्ञानाच्या दृष्टिकोणातून कल्पनाजन्य साहित्य हे 'कल्पित' (fiction) ठरते,—खोटे ठरते. या शब्दाने साहित्यावरील प्लेटोप्रणीत जुना आक्षेप अद्यापही तगवून ठेवलेला आहे. साहित्याने अशा अर्थाने स्वतः होऊन आपण 'सत्य' असल्याची बतावणी कधीही केलेली नाही, हे फिलिप सिड्नी व डॉ. जॉन्सन् यांचे प्रस्तुत आक्षेपाला उत्तर होते.[1] फसवणुकीचा हा आक्षेप पोटतिडकीने लिहिणाऱ्या कादंबरीकाराला आजही वैताग आणू शकतो, कारण त्याला पक्की जाणीव असते की, कादंबरी निखळ सत्यापेक्षा कमी लोकविलक्षण आणि म्हणून अधिक प्रातिनिधिक चित्रण करणारी असते.

डीफोकृत मिसेस् वील व मिसेस् वारग्रेव्ह यांच्या कथाभागावर विल्सन् फॉलेट् याने एक मार्मिक शेरा मारलेला आहे, "या गोष्टीतले सारे काही खरे आहे, फक्त तिचा समग्रार्थ सोडून! शिवाय या समग्रार्थावर आक्षेप घेणेसुद्धा डीफोने किती अवघड करून ठेविले आहे पाहा. हुबेहुब दुसऱ्या दोघींच्या साच्यातली व मिसेस वारग्रेव्हची जन्माची जोडीदारीण अशी जी तिसरी बाई आहे व तिच्या तोंडून त्याने गोष्टीचे कथन वडवून आणले आहे..."[2]

काव्य हे 'आपल्या अवलोकनार्थ खरेखुरे हिडिस बेडूक वागविणारी काल्पनिक उद्याने' प्रस्तुत करीत असते, असे मारिअन मूर हिने म्हटले आहे.

कोणत्याही काल्पितकथेतील वास्तवता—अर्थात वास्तवाचा सत्याभास, जीवनाचे चित्रच पाहत असल्याची वाचकाची खात्री पटविणारा परिणाम ही अनिवार्यपणे व मूलतःच विशिष्ट परिस्थिती, विशिष्ट तपशील किंवा नेहमीच्या साध्या लोकव्यवहारातली अशी वास्तवता मुळीच

नसते. अशा धर्तीच्या कसोट्या लावून हॉवल्स किंवा गॉटफ्रीड केलर यांच्यासारख्या लेखकांना ईडिपस रेक्स, हॅम्लेट व मॉबी डिक यांच्या कर्त्यांची नाचक्की केलेली आहे. तपशिलाची यथातथ्यता हे सत्याभासनिर्मितीचे एक साधन असते. परंतु गलिव्हर्स ट्रॅव्हल्सप्रमाणे वाचकाला असंभाव्य वा अविश्वसनीय वाटणाऱ्या प्रसंगात खेचून नेण्याचे एक आमिष म्हणून या साधनाचा पुष्कळ वेळा उपयोग केलेला असतो व तेथे परिस्थितिजन्य पुराव्यापेक्षा अधिक सखोल 'वास्तवतेप्रत नेणारे सत्य' साठविलेले असते.

स्वच्छंदतावाद वा अतिवास्तवतावाद यांच्याप्रमाणेच वास्तवतावाद व यथातथ्यतावाद —मग ते नाटकातले किंवा कादंबरीतले कोठलेही असोत—हे सारे वाद साहित्यविषयक वा साहित्यिक-तत्त्वज्ञानविषयक आंदोलने, रूढी व शैली या स्वरूपाचेच असतात. यात फरक पडतो, तो वास्तवता व सत्याभास यांच्यामधील नसून वास्तवतेच्या भिन्न भिन्न संकल्पनांमधील व सत्याभासाच्या विविध तऱ्हांमधील असतो.[३]

कल्पितकथेचा जीवनाशी संबंध कशा स्वरूपाचा असतो ? अभिजाततावादी वा नव्य-अभिजातवादी उत्तर असे असेल की, प्रातिनिधिक कवडीचुंबक (मोलियर, बाल्झॅक), प्रातिनिधिक बेइमान मुली (**लियर गोरीओ**) अशा प्रकारचे प्रातिनिधिकाचे वा सार्वत्रिकाचे प्रस्तुतीकरण साहित्याकडून केले जात असते. पण अशा कोटीही समाजशास्त्रीय नव्हेत का ? नाही तर कला ही जीवनाचे उन्नयन, उदात्तीकरण व आदर्शीकरण घडवून आणते; असे म्हणता आले असते. कलेला स्वतःची शैली असते, हे खरे; पण ती केवळ शैलीच असते, कलेचे सारभूत तत्त्व काही शैली नव्हे. ज्या गोष्टीचा प्रत्यक्ष जीवनातील अनुभवच नव्हे, तर दर्शन सुद्धा क्लेशकारक ठरावे अशा गोष्टीबाबत सौंदर्यास्वादपूर्व अंतर राखून, विशिष्ट घाट देऊन, जोडणी करून सर्वच प्रकारची कला त्या गोष्टीला असे रूप देते की, तिचे चिंतन सुखरूप बनते, यात शंका नाही कदाचित असेही म्हणता येईल की, कथात्मक साहित्यकृती ही एक 'व्यक्तीचे इतिवृत्त'—एक दाखला, सर्वसामान्य साच्याचे सोदाहरण प्रस्तुतीकरण व विकृतीच्या लक्षणांचा एक व्यूह (syndrome) मांडते. अशी उदाहरणे नाहीत असे नाही. कॅथरकृत 'पॉल्स केस्' किंवा 'द स्कल्पटर्स फ्युनरल' ही जवळपास जाणारी उदाहरणे होत. परंतु कादंबरीकार असे व्यक्तीचे इतिवृत्त एक स्वभावचित्र किंवा एक प्रसंग यांपेक्षा एक विश्वच उभे करीत असते. सर्वच श्रेष्ठ कादंबरीकारांचे खास स्वतःचे म्हणून एक वेगळे विश्व असते. ते विश्व बाह्य अनुभवविश्वावर परस्पर अतिव्याप्ती करणारे असूनही पुन्हा स्वयं-सुसंगतपणा जाणवून देणारे, निराळेपणाने ओळखू येणारे असे असते. कधी कधी त्या विश्वाने प्रत्यक्ष भोवतालच्या जगाचा कोणता भूभाग व्यापलेला आहे, त्याचा नेमका नकाशासुद्धा काढून दाखवता येतो. उदा. ट्रॉलपचे ग्रामीण परगणे आणि प्रार्थनामंदिरयुक्त नगरे, हार्डीचा वेसेक्स परगणा. कधी असा नेमकेपणा नसेलही. उदा. पोप्रणीत रोमांचकारी किल्ले हे जर्मनीतले नसून ते लेखकाच्या अंतरात्म्यातलेच आहेत. डिकन्सचे विश्व लंडन, तर

काफ्काचे जुने प्राग आहे, हे ओळखता येते. परंतु या उभयतांची विश्वेही 'प्रक्षेपित' स्वरूपाची आहेत. ती इतकी सर्जनशील व नवनवोन्मेषशाली बनलेली आहेत की, डिकन्सछाप खास स्वभावचित्रे आणि काफ्काछाप खास प्रसंग म्हणून ती स्वभावचित्रे वा प्रसंग प्रत्यक्ष विश्वातही इतःपर ओळखले जाऊ लागतात. अशा स्थितीत प्रत्यक्षात अमुक अमुक म्हणून त्यांची खूण पटवून देणे हे त्यांच्या बाबतीत अप्रस्तुत ठरत असते.

डेजमंड मॅकार्थी म्हणतो की, मेरेडिथ, कॉन्रॅड, हेन्री जेम्स् व हार्डी या सर्वांनी "इतके महान रंगीबेरंगी बुडबुडे उडविलेले आहेत की त्यांनी चित्रित केलेल्या मानवप्राण्यांचे वास्तवातील माणसांशी ओळख पटावी इतके साम्य असले, तरी आपापल्या विश्वात त्यांनी स्वयंपूर्ण वास्तवता प्राप्त करून घेतलेली आहे." मॅकार्थी पुढे म्हणतो, "कल्पना करा एका काल्पनिक विश्वातून दुसऱ्या काल्पनिक विश्वात एखाद्या स्वभावचित्राने वाटचाल केली तर ? पेक्स्निफला मुळासकट उपटून **दि गोल्डन् बाउलमध्ये** लावल्यास तो खतमच होईल...... जर कादंबरीकाराचा कलादृष्ट्या एखादा अक्षम्य दोष असेल, तर तो म्हणजे विशिष्ट सूर (tone) कायम राखता न येणे."[१४]

आपण जेव्हा एखादी कादंबरी प्रत्यक्ष जीवनाशी ताडून पाहण्याचा प्रयत्न करतो किंवा एखाद्या कादंबरीकाराच्या कृतीचे नैतिक वा सामाजिक दृष्ट्या परीक्षण करण्याचा प्रयत्न करतो, तेव्हा संविधानक, स्वभावचित्रे, पार्श्वभूमी, विश्वदर्शन, सूर (tone) यांचा अंतर्भाव असणारा एक आकृतिबंध, एक संरचना किंवा सचेतन पिंडच आपणास तपासायचा असतो. कादंबरीकाराचे जग किंवा विश्वविस्तारच (kosmo's) पाहायचा असतो. एखाद्या कादंबरीत विशिष्ट लैंगिक वा पाखंडी शब्द आढळले की, बोस्टनचे ग्रथनियंत्रक (censors) करतात, तसे एखाद्या कादंबरीत विशिष्ट लैंगिक वा पाखंडी शब्द आले आहेत की नाही, एवढ्या-वरून त्या कादंबरीविषयी नैतिक निर्णय घेणे जसे योग्य नाही, तद्वत्च या वा त्या तपशिलाच्या बारकाव्यावरून एखाद्या कादंबरीत जीवनसापेक्ष सत्य वा 'वास्तवता' आहे की नाही, याविषयी निर्वाळा देणे बरोबर नाही. आपले नेहमीच्या अनुभवातले किंवा कल्पनेतले विश्व हे कादंबरीतील विश्वाहून प्रायः कमी एकात्म असते, पण या दोन विश्वाची तुलना करण्याचे समीक्षात्मक आवाहन मोठे बलवत्तर असते. कादंबरीकाराचे विश्व आपल्या नित्यानुभवातल्या-सारखे घेतलेले वा उभे केलेले असले, तरी जर का आपल्या व्यापक पल्ल्यानुसार आवश्यक वाटणारे सर्व घटक त्याच्या विश्वात आढळले, किंवा कादंबरीचा आवांका संकुचित असूनही तिच्या विश्वात सखोल व केंद्रवर्ती पैलूंचा यथायोग्य अंतर्भाव झालेला दिसला किंवा तिचे घटक परिणतप्रज्ञ व्यक्तीचे समाराधन व्हावे, एवढ्या पल्ल्याचे व श्रेणीचे असले, तर आपण त्या कादंबरीच्या कर्त्याला थोर म्हणण्यास तयार असतो.

'विश्व' शब्दाचा प्रयोग करीत असताना आपण अवकाशवाचक संज्ञा योजीत असतो; परंतु 'कल्पित कथा' किंवा अधिक चांगली संज्ञा म्हणजे 'गोष्ट' ही आपले लक्ष काल व

कालसापेक्ष अनुक्रम यांकडे वेधीत असते. ' story ' हा शब्द ' history ' पासून निघालेला आहे. उदा. ' द क्रॉनिकल्स ऑफ् बार्सेटशायर. ' साहित्य हे सामान्यतः कालसापेक्ष कलांच्या (चित्रकला व शिल्पकला या अवकाशसापेक्ष कलांहून वेगळ्या) वर्गात मोडते. परंतु आधुनिक काव्य (अ-कथनात्मक काव्य) अशा आपत्तीतून मोठ्या क्रियाशील शिताफीने सुटका करून घेऊ पाहते—चिंतनात्मक स्तंभन (stasis), ' आत्मप्रक्षेपणात्मक ' आकृतिबंध बनू पाहते. जोसेफ् फ्रँक याने आधुनिक कलात्मक कादंबरी (युलीसीस्, नाइट वूड, मिसेस डॅलोवे) काव्यात्मकतेने म्हणजेच आत्मप्रक्षेपणात्मक रीतीने स्वतःची संरचना कशी घडवू पाहत आहे, याचे उत्तम दर्शन घडविले आहे.[५] यातून एका महत्त्वाच्या सांस्कृतिक घटनेकडे आपले लक्ष वेधते. जुनी प्रदीर्घ कथा किंवा गोष्ट (महाकाव्य किंवा कादंबरी) कालसापेक्ष कक्षेत घडत असे. महाकाव्यातील घटनांचा परंपरेने चालत आलेला कालावधी एक वर्षाचा असे. पुष्कळशा श्रेष्ठ कादंबऱ्यांतून माणसे जन्मतात, वाढतात व मरून जातात; स्वभावचित्रे विकसित होतात, बदलतात, फार काय, संपूर्ण समाजामध्ये परिवर्तन घडून आल्याचे दिसते (**द फोरसाइट सागा व वॉर अॅन्ड पीस**), किंवा एखाद्या कुटुंबाची एका कालखंडात झालेली प्रगती वा वाताहत चित्रित केलेली असते (बुडेनब्रूक्स). परंपरा विचारात घेतल्यास कादंबरीला कालपरिमाण गंभीरपणे अनुसरणे भाग असते.

एखाद्या भामट्याच्या साहसकथा रंगविणाऱ्या कादंबरीत कालक्रम तेवढाच काय तो व्यवस्थित अनुसरलेला असतो. हे घडले नि नंतर ते घडले,—प्रत्येक घटना म्हणजे स्वतंत्र कथाच, अशा थाटाची या कादंबऱ्यांतली साहसे नायकामार्फत जोडलेली असतात. याहून अधिक तात्त्विक स्वरूपाची कादंबरी कालानुक्रमाला कार्यकारणभावात्मक संरचनेची जोड देत असते. कादंबरी अशी एका विशिष्ट कालावधीत संथपणे कार्यरत राहिलेल्या कारणांचा परिपाक म्हणून एखाद्या व्यक्तिचित्राची प्रगती वा अधोगती चित्रित करीत असते, किंवा एखाद्या सुबद्ध संरचनेत कालपरिमाणात काहीतरी घडून गेलेले असते. अंतिम अवस्था प्रारंभावस्थेहून सर्वस्वी भिन्न पातळीवर गेलेली असते.

गोष्ट सांगत असताना केवळ अंतिम फलिताचेच नव्हे, तर घडत असणाऱ्या घटनांचेही भान राखावे लागते. शेवटी काय घडते, यावर आधी नजर टाकून वाचणाऱ्या वाचकांचीही एक जात होती व ती अद्याप आहे. परंतु एकोणिसाव्या शतकातील कादंबरीचे ' उपसंहारात्मक प्रकरण ' वाचणाऱ्याचे कथाभागात रस घेण्याचे कुतूहलच नष्ट होईल. कारण अंतिम फलिताच्या रोखाने गतिमान झालेली असली, तरी कथा ही एक घडत राहणारी प्रक्रिया असते. कादंबरीचा मुळातच गांभीर्याने विचार करू न शकणारे एमर्सन्‌सारखे तत्त्वज्ञानी व नीतिवादी लोक खचितच असतात. याचे कारण असे दिसते की, क्रिया-किंवा बाह्य क्रिया वा कालपरिमाणसापेक्ष क्रिया त्यांना अवास्तव वाटते, ते इतिहासाला ' खरा ' म्हणून धरून चालत नाहीत. इतिहास म्हणजे त्याच त्याच गोष्टीचे कालपरिमाणात केवळ उलगडत जाणे

आणि कादंबरी म्हणजे कपोलकल्पित इतिहास !

'कथनात्मक' या संज्ञेसंबंधी थोडा खुलासा होणे अवश्य आहे. ही संज्ञा कल्पित साहित्याशी लावली जाते, तेव्हा अभिनीत कल्पित साहित्याशी म्हणजे नाटकाशी तिचा गर्भित विरोध असतो. एखादी कथा वा नीतिकथा मूकाभिनयाच्या माध्यमातून सादर करता येते किंवा कथकाकडूनही तिचे कथन होऊ शकते. हा कथक एखाद्या महाकाव्याचा निवेदक वा त्याचा भावी वारसदार असू शकेल. महाकवी प्रथमपुरुषी निवेदन करीत असतो व मिल्टनप्रमाणे तो भावगीतीय प्रथम पुरुषाचे किंवा गद्यलेखकीय प्रथम पुरुषाचे रूप आपल्या निवेदनाला देऊ शकतो. एकोणिसाव्या शतकातला कादंबरीकार प्रथमपुरुषी पद्धती अनुसरीत नसला, तरी तो भाष्याद्वारे व सर्वसामान्य शेरेबाजी करून आपण ज्याला 'निबंधात्मक' म्हणू, अशा तऱ्हेची (भावकाव्याहून वेगळी) प्रथमपुरुषी रीत अवलंबीत असे व महाकाव्याच्या खास सवलतीचा फायदा घेत असे. परंतु समावेशक पद्धती हाच या कथनरीतीचा प्रधान आकृतिबंध होता. घडत असणाऱ्या गोष्टीचे संवादमय प्रसंग (जे अभिनीतही करता यावेत.) अधूनमधून पेरीत संक्षेपाने वृत्तांत कथन करीत जाणे, हाच तिचा ढाचा असे.[६]

कल्पित कथात्मक साहित्याची इंग्रजीत दोन प्रमुख रूपे असून त्यांना अद्भुतरम्य कादंबरी (Romance) व कादंबरी (Novel) असे संबोधण्यात येते. १७८५ मध्ये क्लॅरा रीव्हने या दोहोंमधील भेद स्पष्ट केलेला आहे तो असा :

"(साधी) कादंबरी हे वास्तव जीवनाचे, रीतिरिवाजांचे व आपल्या काळाचे एक चित्र असते. अद्भुतरम्य कादंबरी (Romance) जे कधीही घडलेले नाही वा घडण्याची शक्यताही नाही, त्याचे भव्यदिव्य भाषेत वर्णन करीत असते."[७]

साधी कादंबरी ही वास्तववादी तर अद्भुतरम्य कादंबरी ही काव्यात्म किंवा महाकाव्यात्म असते : आता आपण तिला दिव्यकथात्मक म्हणावयास पाहिजे. ॲन रॅडक्लिफ, सर वॉल्टर स्कॉट्, हॉथॉर्न् ही मंडळी अद्भुतरम्य कादंबरीकार होती, तर फॅनी बर्नी, जेन् ऑस्टिन्, ॲन्थनी ट्रॉलप, जॉर्ज गिसिंग् हे कादंबरीकार आहेत. ध्रुवात्मक असणारे हे दोन प्रकार कथनात्मक गद्याच्या दोन कुलपरंपरांकडे अंगुलिनिर्देश करतात : पत्र, दैनंदिनी, आठवणी वा चरित्र, बखरी किंवा इतिहास यांसारख्या कल्पित नसणाऱ्या कथनात्मक साहित्यप्रकारांच्या कुलपरंपरेतून कादंबरी विकसित होते, किंवा वेगळ्या शब्दांत सांगायचे तर दस्तैवजी अस्सल कागदपत्रातून तिचा विकास झालेला आहे, असे म्हणता येईल. शैलीदृष्ट्या ती प्रातिनिधिक तपशिलावर भर देते व सीमित अर्थाने तिची 'अनुकरणावर' (mimesis) मदार असते. उलटपक्षी महाकाव्य व मध्ययुगीन अद्भुतरम्य वृत्ती यांचा वारसा चालविणारी 'अद्भुतरम्य कादंबरी' तपशिलाच्या हुबेहुबपणाकडे (उदा. संवादलेखनात पात्रानुसारी भिन्न भिन्न प्रकारच्या भाषणांच्या पुनर्निर्मितीकडे) ती दुर्लक्षही करील. पण एक प्रकारची उच्चतर

वास्तवता व सखोलतर मनोदर्शन यांचे मात्र तीत चित्रण होईल. हॉथॉर्न् याने लिहिले आहे: "जेव्हा एखादा लेखक आपल्या कृतीला 'अद्भुतरम्य (Romantic) म्हणवितो, तेव्हा तो तिची शैली व सामग्री या दोन्ही बाबतींत आपणास एक प्रकारची निरंकुशता लाभावी, अशी अपेक्षा करीत असतो, हे वेगळे विशद करून सांगण्याची गरज नाही..." एखादी अद्भुतरम्य कादंबरी जेव्हा भूतकाळावर आधारलेली असते, तेव्हा ती भूतकाळाचे अगदी काटेकोर चित्रण करण्याचा हेतू मनात धरीत नाही, तर हॉथॉर्न्नेच अन्यत्र म्हटल्याप्रमाणे एक प्रकारचे काव्यात्म...ज्यात यथार्थ चित्रणाची...अनिवार्य अपेक्षा असत नाही, असे रिंगण' लाभावे हेच तिचे उद्दिष्ट असते.[८]

विश्लेषणात्मक समीक्षेने संविधानक, स्वभावचित्रण व पार्श्वभूमी ही कादंबरीची तीन अंगे प्रायः ठळक रीतीने विशद केलेली दिसून येतात. यांपैकी शेवटचे म्हणजे पार्श्वभूमीचे अंग साहजिकच प्रतीकात्मक असल्याने त्याला काही आधुनिक साहित्यसिद्धान्तामध्ये 'वातावरण' वा 'सूर' अशी संज्ञा मिळालेली आहे. या तीन अंगांपैकी प्रत्येक अंग इतर दोन अंगांच्या निर्धारणाला कारणीभूत होते, हे सांगण्याची आवश्यकता नाही. **दि आर्ट ऑफ फिक्शन्** या आपल्या निबंधात हेन्री जेम्स् सवाल करतो, 'स्वभावचित्रण म्हणजे तरी प्रसंगांचे निर्धारणच नव्हे का? आणि प्रसंग म्हणजे तरी स्वभावचित्रणाचा परिपाकच नव्हे काय?'

परंतु एखादे नाटक, कथा वा कादंबरी यांच्या कथनात्मक संरचनेला संविधानक (plot) अशी पारंपरिक संज्ञा आहे व ती तशीच चालू ठेवण्यास प्रायः प्रत्यवाय नाही. पण मग चेकाव्ह, फ्लोबेर, हेन्री जेम्स् यांच्याच मालिकेत हार्डी, विल्की कॉलिन्स व पो यांचाही अंतर्भाव होईल, अशा रीतीने 'संविधानक' या संज्ञेचा अर्थ व्यापक करून घ्यावा लागेल. मग ती संज्ञा गॉडविनकृत **केलेब् विल्यम्स**सारख्या कपटकारस्थानांच्या सुबद्ध आकृतिबंधा-पुरतीच मर्यादित राहता कामा नये.[९] पण यापेक्षा अधिक शिथिल व अधिक गुंतागुंतीची संविधानके, स्वच्छंदी संविधानके व 'वास्तव' संविधानके अशा संविधानक-प्रकारांच्या भाषेत बोलणे, श्रेयस्कर. साहित्याच्या संक्रमणकालात एकाच लेखकाला दोन्ही प्रकारच्या रचना करणे अपरिहार्य झालेले असेल व त्यांतला एक प्रकार प्रचारातून कमी कमी झालेलाही असेल. **द स्कर्लेट लेटर**नंतरच्या हॉथॉर्नच्या कादंबऱ्यांची संविधानके पाहिल्यास ती जुनाट तऱ्हेचे रहस्यमय कथाभाग बेढबपणे सादर करताहेत असे वाटते. पण त्याची खरीखुरी संविधानके अधिक शिथिल आणि अधिक 'वास्तववादी' पद्धतीचीच दिसतील. उत्तर-कालीन कादंबऱ्यांच्या बाबतीत विचार केल्यास डिकन्सने आपले बरेचसे बुद्धिकौशल्य रहस्यमय संविधानके बांधण्यात खर्ची घातलेले आहे असे दिसते, परंतु कादंबरीच्या खऱ्या आस्थाकेंद्राशी ते नेहमीच मिळतेजुळते राहिलेले आहे असे नाही. उदा **हकलबरी फिन**चा शेवटचा तृतीयांश भाग इतर भागाहून कमकस आहे; पण काही ना काही संविधानक पुरविण्याचे दायित्व आपणावर असते, या गैरसमजुतीतून तो रचला गेलेला आहे. खरे

पाहता खरेखुरे संविधानक अगोदरपासूनच यशस्वी रीतीने विकसित होत आलेले आहे : वास्तविक हे एक दिव्यकथात्मक (mythical) संविधानक असून त्यामध्ये रूढिप्रिय समाजापासून निरनिराळ्या कारणास्तव आपली सुटका करून घेतलेल्या चार व्यक्ती एका महानदीमध्ये प्रवास करीत करीत एका तराफ्यावर एकत्र आलेल्या असतात. खुष्कीचा वा जलमार्गाचा प्रवास हा संविधानकाचा एक प्राचीन आणि सार्वत्रिक विषय होत आलेला आहे. उदा : **हकल्बरी फिन्, मॉबी डिक्, पिलिग्रम्स प्रोग्रेस, डॉन् किक्सोट्, पिक्विक् पेपर्स, दि ग्रेप्स् ऑफ् रॅथ्** . संविधानक म्हटले की, त्यात संघर्ष (व्यक्ती विरुद्ध निसर्ग, एका व्यक्तीविरुद्ध इतर व्यक्ती किंवा व्यक्तीविरुद्ध स्वतः व्यक्तीच) हा हवाच, असे म्हणण्याची प्रथा आहे. परंतु संविधानकाप्रमाणे याही संज्ञेच्या बाबतीत बरेच स्वातंत्र्य द्यावे लागते. संघर्ष हा नाट्यात्म असतो, दोन जवळजवळ तुल्यबल शक्तींमधील क्रियाप्रतिक्रियात्मक द्वंद्व त्यातून सूचित होते. तरीसुद्धा मागकाढू शर्यतीची किंवा पाठलागाची काही संविधानके अशी असतात की, त्यांचे वर्णन सरळ रेषेत नाकासमोर जाणारी संविधानके असे करणेच अधिक सयुक्तिक ठरेल. उदा. **केलेब् विल्यम्स, दि स्कार्लेट लेटर, क्राइम अँड पनिशमेंट, काफ्काकृत ट्रायल.**

संविधानक (किंवा कथनात्मक संरचना) हे स्वतःदेखील अनेक छोट्या छोट्या संरचनांचे (घटना, प्रसंग) बनलेले असते. ऐतिहासिक दृष्ट्या अधिक विशाल व अधिक समावेशक साहित्यिक संरचना (शोकान्तिका, महाकाव्य, कादंबरी) या पूर्वीचे चुटके, म्हणी, आख्यायिका, पत्रे अशा प्राथमिक रूपांवरून विकसित झालेल्या दिसतात व नाटकाचे वा कादंबरीचे संविधानक म्हणजे संरचनांची संरचनाच असते. रशियन रूपवादी व डायबेलियससारखे जर्मन रूप-विश्लेषणकार संविधानकाच्या अंतिम घटनांना ' आवर्तक-बंध ' (फ्रें. motif ज. motiv) अशी संज्ञा देताना दिसतात.[१०] साहित्येतिहासकारांनी अशा पद्धतीने योजिलेली ' आवर्तक-बंध ' ही संज्ञा परिकथा व लोककथांच्या घटकांचे विश्लेषण करणाऱ्या फिनिश लोक-साहित्याच्या अभ्यासकांपासून उचलण्यात आलेली आहे.[११] साहित्यात आवर्तकबंधांची उघड दिसणारी उदाहरणे म्हणजे व्यक्तींची ओळख पटण्यातली चुकभूल (**द कॉमेडी ऑफ एरर्स**), विषमविवाह (**जॅन्युआरी ॲन्ड मे**), पितृवंचना (**लियर, येरे गोरिऑ**), पुत्रकृत पितृशोध (**युलिसिस व द ओडीसी**).[१२]

आपण ज्याला कादंबरीचे ' काम्पोझिशन ' (निबंधन) म्हणतो, त्याला जर्मन व रशियन ' मोटिव्हेशन ' (हेतुकथन) म्हणतात. ही दुहेरी संदर्भ अनुस्यूत असणारी उपयुक्त संज्ञा इंग्रजीमध्ये रूढ करण्याजोगी आहे. या संज्ञेचा संदर्भ एकीकडे संरचनात्मक वा कथनात्मक निबंधनाशी आहे, तर दुसरीकडे तो मनोवैज्ञानिक, सामाजिक किंवा तत्त्वज्ञानात्मक सिद्धान्ताशी आहे. हा जो दुसरा अंतर्गत संबंध आहे, त्यात माणसे जशी वागतात, तशी ती का वागतात, म्हणजे अंतिमतः त्यांच्या वर्तनक्रमातील कार्यकारणभाव अभिप्रेत असतो. सर वॉल्टर स्कॉटने पूर्वीच ठासून प्रतिपादन केलेले आहे, ' कोणत्याही वास्तव नि कल्पित कहाणीमधील लक्षणीय

भेद हा आहे की, पहिली ज्या घटनांचे कथन करते, त्यांमागील कारणांच्या दूरवरच्या मुळांचा त्यांना पत्ता लागत नसतो...उलटपक्षी दुसरीत हरएक बाबतीत कार्यकारणभाव लावून दाखविणे हे लेखकाचे कर्तव्य ठरते.'[१३]

'निबंधन' वा 'हेतुकथन' (व्यापकातल्या व्यापक अर्थाने) यांमध्ये कथनपद्धतीचा अंतर्भाव होतो. उदा. 'प्रमाण', 'गती', तांत्रिक युक्त्या : दृश्यात्मक वा सरधोपट कथनाशी प्रमाणबद्धता राखणारी प्रसंगाची वा नाटकाची विभागणी; तसेच या उभय पैलूंची कथनाच्या संक्षेपाशी वा कथासाराशी प्रमाणबद्धता राखणारी विभागणी.

आवर्तकबंध व तांत्रिक युक्त्या यांना 'कालखंडसापेक्ष' असा स्वभावधर्म असतो. गॉथिक अद्भुतरम्य कादंबऱ्यांना तो आहे, तसाच वास्तववादी कादंबऱ्यांनाही आहे. डिकन्सचा वास्तववाद हा परीकथांच्या पद्धतीचा (Mörchen) होता; यथातथ्यतावादी कादंबरीतल्या सारखा नव्हता, असे डिबेलियस पुन्हापुन्हा सांगतो. कारण त्यांतील तांत्रिक युक्त्यांचे पर्य-वसान पुराण्या आवर्तक बंधात होते. उदा. मेलेला माणूस जिवंत होणे किंवा संततीबाबत अंती अस्सल पितृत्व प्रस्थापित होणे किंवा एखादी गूढ हितचिंतक व्यक्तीच गुन्हेगार असल्याचे शाबीत होणे.[१४]

कोणत्याही साहित्यकृतीत हेतुकथनातून 'वास्तवाभास' वर्धिष्णू होत राहिला पाहिजे. किंबहुना तेच त्याचे सौंदर्यनिष्ठ प्रयोजन. 'वास्तववादी' हेतुकथन ही एक कलात्मक युक्तीच असते. कलेमध्ये 'असण्या'पेक्षा 'भासणे' अधिक महत्त्वाचे असते.

रशियन रूपवादी 'fable' (नीतिकथा) व 'sujet' यामध्ये भेद करीत असतात. ('Sujet'चे भाषांतर 'कथात्मक संरचना' असे आपणास करता येईल.) नीतिकथेमध्ये कालनिष्ठ—कार्यकारणभावात्मक क्रमबद्धता साधलेली असते. नीतिकथेचे निवेदन कसेही केले, तरी शेवटी ती एक कथा किंवा एखाद्या कथेची कच्ची सामग्री असते. नीतिकथा सर्व आवर्तकबंधांची एकत्रित मिळवणीच असते, तर 'sujet' म्हणजे कलात्मक संरचनेसह केलेले आवर्तकबंधाचे प्रस्तुतीकरण (पुष्कळदा अगदी अभिनव बनलेले) असते. येथे जी उदाहरणे सहज सुचतात, त्यांत कालनिष्ठ स्थलांतराचा प्रत्यय येईल : **ओडीसी** किंवा **बार्नी रूज** यांमध्ये कालक्रमाच्या ओघात एकदम मध्येच होणारा कथारंभ, किंवा फॉकनरच्या **अबसलोम् अबसलोम्** मध्ये क्रमभंग होऊन मागेपुढे होणारा कथेचा ओघ. फॉकनरच्या **ॲज आय ले डाइंग्** मध्ये मातेचे प्रेत कबरस्तानाकडे नेता नेता कुटुंबीय मंडळीने आळी-पाळीने केलेल्या कथानिवेदनातून कथेची संरचना आकार घेते. अशा पद्धतीने कादंबरीतील कथात्मक संरचना (sujet) म्हणजे, कथनासाठी घेतलेल्या 'विशिष्ट दृष्टिकोणा'तून वा 'कथनाच्या लक्ष्यबिंदू'तून संकल्पिलेले संविधानक होय, तर नीतिकथा म्हणजे कल्पित कथेच्या 'कच्च्या सामग्री'तून (लेखकाचा अनुभव, अध्ययन इ. मधून) काढलेली अमूर्त कल्पना होय. sujet म्हणजे नीतिकथेतून काढलेली अमूर्त कल्पना किंवा अधिक उचित

शब्दांत सांगायचे, तर ते कथनात्मक दूरदृष्टीचे अधिक धारदार लक्ष्यकेंद्रच होय.[१५]

नीतिकथेचा काल हा कथेच्या आवाक्याला गवसणी घालणारा समग्र कालावधी असतो, परंतु प्रत्यक्ष कथनकाल हा 'कथात्मक संरचनेशी' जुळणारा असतो. हा काळ म्हणजे वाचनासाठी लागणारा काळ किंवा 'अनुभूती'चा काळ. अर्थात कादंबरीकार त्याचेही नियंत्रण करीत असतो. चारदोन वाक्यांत तो अनेक वर्षांचे अंतर तोडतो, तर एखाद्या नृत्यवर्णनाला किंवा चहापानसमारंभाला दोन प्रदीर्घ प्रकरणेही खर्ची घालतो.[१६]

स्वभावचित्रणाचे साधे प्रकट रूप म्हणजे 'नामकरण'. प्रत्येक नामकरण हे एक प्रकारचे चैतन्यीकरण, सजीवीकरण व व्यक्तिविशेषीकरण असते. अठराव्या शतकातील सुखांतिकांमध्ये रूपककथात्मक किंवा अर्धरूपककथात्मक नावे ठेवण्याची प्रथा आढळते : फिल्डिंगचा ऑलवर्दी व थ्वॅकम्, विटवुड, मिसेस् मॅलाप्रॉपस्, बेंजॉमिन् बॅकबाइट. या नावांत जॉन्सन्, बनियन्, स्पेन्सर व एव्हरी मॅन यांचे पडसाद उमटलेले आहेत. परंतु अर्थसूचक नादानुवर्ती नामकरण करण्याच्या साक्षेपी पद्धतीचा अवलंब डिकन्स व हेन्री जेम्स, बालझॅक व गोगोल यांसारखे भिन्न भिन्न प्रतीचे कादंबरीकार सारखाच करताना आढळतात : पेकस्निफ, पंबल्चूक्, रोझा डार्टल् (dart; startle), मिस्टर व मिस् मर्डस्टोन (murder+stony heart). मेलविल्च्या एहॅब व इश्माएल या नावांवरून (येथे बायबलशी निगडित) साहित्यिक संदर्भ स्वभावचित्रणातील मितव्ययाला कसे साधक ठरतात, हे दिसून येते.[१७]

स्वभावचित्रणाच्या तऱ्हा अनेकानेक आहेत. आपल्या प्रत्येक प्रमुख पात्राची ओळख करून देताना प्रथम एका परिच्छेदात शारीरिक ठेवणीचे बाह्य वर्णन करून दुसऱ्यामध्ये नैतिक वा मनोवैज्ञानिक प्रकृतीचे विश्लेषण करावयाचे, ही पद्धती स्कॉटप्रभृती जुन्या कादंबरीकारांची असे. परंतु अशा सज्जड स्वभावचित्रणाच्या जागी परिचयात्मक चिठ्ठीवर बोळवण होणे शक्य असते, किंवा अशा डकविलेल्या चिठीऐवजी नकला वा मूकाभिनय करताना वापरतात तशा लकबी, हावभाव वा ठरीव वाक्प्रयोग या युक्त्याही योजता येतील. डिकन्स्च्या कादंबऱ्यांमध्ये जेव्हा जेव्हा एखादे पात्र पुन्हा प्रवेश करते, तेव्हा तेव्हा त्याच्या हावभावाच्या वा भाषणाच्या लकबी, जणू खूण पटविणाऱ्या सहचिन्हासारखे कार्य करीत असतात. मिसेस् गमीज 'ही सदैव आपल्या म्हाताऱ्या'चा विचार करीत असते. यूरिया हीप याच्या तोंडी 'अंबल' (umble) हा शब्द घातलेला असून त्याला हाताचे ठरीव हावभावही दिलेले आहेत. हॉथार्न् हा तर कधीकधी अक्षरशः खुणेच्या चिन्हांद्वारे स्वभावचित्र उभे करतो : उदा. झेनोबिआचे लाल फूल : वेस्टरवेल्टचे चमकदार नकली दात. उत्तरकालीन जेम्स्च्या **द गोल्डन् बाउल**मध्ये एक व्यक्तिचित्र दुसऱ्याला प्रतीकात्मक संज्ञांच्या द्वारे पाहते.

स्वभावचित्रणे स्थितिशील व गतिशील वा विकसनशील असतात. कथनकाल सीमित असणाऱ्या नाटकासारख्या साहित्यप्रकाराऐवजी **वॉर अँड पीस्**सारख्या प्रदीर्घ कादंबरीला साहजिकच दुसऱ्या पद्धतीचे स्वभावचित्रण विशेष अनुरूप वाटते. पात्राला जे विशिष्ट रूप

येत गेले, त्याचा उलगडा नाटकामध्ये (उदा. इब्सेनच्या) हळूहळू करता येतो, कादंबरीत प्रत्यक्ष परिवर्तन घडत असतानाच ते दाखविता येते. 'चपटे' स्वभावचित्रण (जे स्वभावतः 'स्थितिशील'शी परस्पर–अतिव्याप्ती करते.) सर्वांत प्रभावी किंवा सामाजिक दृष्ट्या साहजिकपणे डोळ्यात भरणारे एकच एक लक्षण ठळकपणे प्रस्तुत करते. ते रूपविडंबन (caricature) किंवा सारभूत स्वरूपाचे आदर्श चित्रणही असेल. अभिजाततावादी नाटकांत (उदा. रासीन) अशा तऱ्हेचे चित्रण प्रमुख पात्राच्या बाबतींत केले जाते. 'गतिशील' व्यक्तिचित्रणाप्रमाणे 'उठावदार' व्यक्तिचित्रणाला अवकाश आणि महत्त्वनिर्देशन यांची गरज असते व विशिष्ट दृष्टिकोण वा उत्कंठा कायम राखण्याच्या दृष्टीने केंद्रवर्ती ठरणाऱ्या पात्रांच्या बाबतीत असे चित्रण उघडच उपयुक्त ठरत असते व म्हणून सामान्य लोकांचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या पात्रवृंद (chorus) पद्धतीच्या 'चपट्या' चित्रणाशी त्याची सांगड घालण्यात येते.[१८]

स्वभावलेखन (साहित्यिक पद्धतीचे) आणि स्वभावलेखनतंत्र (स्वभावचित्रणाचे सिद्धान्त, व्यक्तिमत्त्वाचे नमुने) यांमध्ये उघडच काही एक प्रकारचा संबंध असतो. अंशतः साहित्यिक परंपरेतून व अंशतः लौकिक मानवविज्ञानातून तयार झालेले स्वभावचित्रणाचे प्रकारभेद असतात व त्यांचा उपयोग कादंबरीकारांकडून केला जात असतो. एकोणिसाव्या शतकातील इंग्लिश व अमेरिकन कादंबरी भुरक्या व काळ्या केशकांतीचे स्त्रीपुरुष (हीथक्लिफ्, मि. रॉचेस्टर, बेकी शार्प, मागी ट्युलीव्हर, झेनोबिया, मिरियम, लिजिया) पिंगट व गोऱ्या केशकांतीच्या स्त्रीपुरुष व्यक्ती (स्त्रीस्वभावचित्रांची उदाहरणे–अमेलिया सेडले, ल्यूसी डीन, हिल्डा, प्रिसीला व फीब [हॉथर्न्] लेडी रोवेना [पो]) आढळून येतात. पिंगट व गौर केशकांतीची स्त्री उत्तेजित न करणारी पण शांत वृत्तीची व एक प्रकारचा स्वभावाचा गोडवा असणारी गृहिणी असते. भुरक्या व काळ्या केशकांतीची स्त्री कामुक, तडकफडक, गूढ स्वभावाची, मोहक व अविश्वासार्ह असते. 'अँग्लोसॅक्सन्' दृष्टिकोणानुसार तिच्यामध्ये पौर्वात्य, यहुदी, स्पॅनिश व इटालियन इतक्यांचे गुणविशेष एकवटलेले असतात.[१९]

नाटकाप्रमाणेच कादंबरीचाही काही एक ठरीव पात्रसंच असतो : नायक, नायिका, खल नायक, बल्लीछाप इरसाल पात्र ('एककल्ली पात्रे' किंवा 'गांभीर्यातून सुटका') शिवाय तरुण, भाबड्या मुली, आणि वडील मंडळी असतात (आईवडील, लग्न न झालेल्या मावश्या, दाया किंवा परिचारिका) लॅटीन परंपरेतील नाट्यकलेमध्ये (प्लॉटस्, टेरेन्स्, द कॉमेडिया डेलार्टे [सद्यःघटित सुखान्तिका], बेन जॉन्सन्, मोलियर) बढाईखोर शिपाई, कवडीचुंबक बाप, कारस्थानी नोकर हे ठसठशीत व परंपरागत असे पात्रनमुने उपयोगात आणलेले असतात. परंतु डिकन्स्सारखा श्रेष्ठ कादंबरीकारही अठराव्या शतकातील रंगमंच आणि कादंबरी यांमधील स्वभावचित्रांचे साचे मोठ्या प्रमाणात उचलतो व हवेतसे बदलून घेतो. त्याने स्वतः प्रस्तुत केलेले नवे नमुने दोनच आहेत : असहाय म्हातारी माणसे किंवा मुलं व

स्वप्नाळू किंवा अद्भुतरम्य कल्पनेच्या दुनियेत मश्गुल असणारे लोक (उदा. **चझ्लविट्मधील** टॉम् पिंच).[२०]

पिंगट व गौर केशकांतीची नायिका किंवा काळया व भुऱ्या केशकांतीचे स्त्रीपुरुष यांच्या धर्तीवरील साहित्यिक स्वभावचित्रणांच्या नमुन्यांचे सामाजिक व मानववैज्ञानिक मूळ नि कूळ कोणतेही असो, उभयविध प्रकारच्या कादंबऱ्यांचे आकृतिबंध ठरविण्यासाठी कागदपत्रांचे ऐनजिनसी तपशील न मिळाला, तरीही पूर्वापार चालत आलेली अशी एक समान परंपरा असते. उदा. **द रोमँटिक ॲगनी** या ग्रंथात विषकन्या (Femme Fatale) व सैतानी नायक यांच्या मारिओ प्राझने केलेल्या अध्ययनात हे दिसून येईल.

कथनाहून वेगळया स्वरूपाचे साहित्यिक वर्णनाचे अंग म्हणून पार्श्वभूमीचा विचार करू लागले की, ' कल्पित कथे 'चा नाटकाहून असणारा वेगळेपणा तावडतोब नजरेत भरतो. त्यापुढचा दुसरा विचार म्हणजे कालखंडासंबंधीचा होय. पार्श्वभूमीकडे बारकाव्याने लक्ष देणे म्हणजे कादंबरीच्या सार्वत्रिक वैशिष्ट्यांपेक्षा ती स्वच्छंदतावादी आहे की वास्तवतावादी (म्ह. १९ वे शतक) आहे, हे पाहणे. नाटकामध्ये नाटकाच्या ओघात, शब्दांमार्फत (शेक्स- पियरप्रमाणे) पार्श्वभूमी उभी करता येते किंवा दृश्ये आखून ती तयार करणारे लोक किंवा सुतार यांना जरूर त्या रंगमंचविषयक सूचना देऊन देखाव्यांमार्फतही पार्श्वभूमी उभी करता येते. शेक्सपियरच्या काही ' दृश्यां 'चे नेमके स्थानांकन वा प्रदेशांकन करावयाची गरज नसते. परंतु कादंबरीच्या कक्षेतील पार्श्वभूमीचे वर्णन मोठ्या प्रमाणावर बदलणारे असते. फील्डिंग व स्मॉलेट यांच्याप्रमाणे जेन् ऑस्टेन् ही बाह्य किंवा अंतर्गत दृश्यांचे क्वचितच वर्णन करताना आढळते. प्रारंभी बाल्झॅकच्या प्रभावाखाली जेम्सने ज्या कादंबऱ्या लिहिल्या, त्यांत घरे व निसर्गदृश्ये या दोहोंची अगदी बारकाव्याची वर्णने आढळतात; परंतु त्याच्या उत्तरकालीन कादंबऱ्यांत त्याऐवजी दृश्यांचा **भावानुभव** साकल्याने **जाणवावा** अशी प्रतीकात्मक वर्णने दिसून येतील.

स्वच्छंदतावादी वर्णनांचे उद्दिष्ट एखादी मनोवस्था साकार करणे व तिचे सातत्य राखणे असते, संविधानक व स्वभावचित्र यांवर एकूण सूर (tone) आणि परिणाम यांचा जबर- दस्त प्रभाव असतो. ॲन् रॅडक्लिफ व पोप ही याची उदाहरणे. यथातथ्यतावादी (Natura- listic) वर्णनाची तऱ्हा सत्याभासात्मक उत्कंठा राखता यावी, म्हणून दस्तैवजी कागद- पत्रांसारखी तपशिलवार असते (डिफो, स्विफ्ट, झोला). पार्श्वभूमी म्हणजे भोवतालची परिस्थिती होय आणि भोवतालची परिस्थिती विशेषतः घरातली आंतरदृश्ये म्हणजे व्यक्ति- चित्रांचा साहचर्यलक्षणात्मक (metonymic) व रूपकात्मक आविष्कारच असतो. घराचे वर्णन करा, त्यात माणसाचे वर्णन आलेच म्हणून समजा. बाल्झॅक्ने कवडीचुंबक गांद्रेचे घर किंवा व्होकेची खाणावळ यांची जी तपशिलवार वर्णने केलेली आहेत, ती अप्रस्तुत तर नाहीतच; पण अनाठायीही म्हणता येणार नाहीत.[२१] ही घरे त्यांच्या मालकांचा आविष्कार

करीत असतात; त्यात राहणाऱ्या माणसावर ती हवामानाइतकाच परिणाम करीत असतात. रॅस्टिश्नॅकची प्रतिक्रिया म्हणजे एका अर्थी कनिष्ठ मध्यमवर्गाला (petty bourgeois) कळकट खाणावळीबद्दल वाटणाऱ्या तिटकाऱ्याची व तसेच दुसऱ्या अर्थी व्हाट्रिनचीही ताबडतोबीची प्रतिक्रिया होती, पण त्याचबरोबर एकीकडे ती गोरिऑच्या अधःपतनाचे गणित मांडण्याचे काम करते, तर दुसरीकडे आलटूनपालटून येणाऱ्या वैभवशाली वर्णनांची कायमचे मांडून ठेवलेले विरोधी चित्र म्हणूनही ती उपयोगी पडते.

पार्श्वभूमी ही मानवी इच्छांची अभिव्यक्ती असू शकते. पार्श्वभूमी यथातथ्य असेल, तर ती मानवी इच्छेचे प्रक्षेपणही ठरू शकेल. आत्मविश्लेषक ॲमिएल म्हणतो, ' निसर्गदृश्य हीसुद्धा एक मनोऽवस्थाच असते ना ?' मानव आणि निसर्ग यांमध्ये साहजिकच सहसंबंध असतात, अशा संबंधांची अनुमती स्वच्छंदतावाद्यांना (मात्र त्यांनाच तेवढी नव्हे) अत्यंत तीव्रतेने भावलेली असल्याचे दिसून येते. वादळी व्यक्तिमत्त्वाचा बंडखोर नायक स्वेच्छेने स्वतःला वादळात झोकून देतो. सूर्यासारख्या स्वभावाच्या व्यक्तीला सूर्यप्रकाश आवडतो.

शिवाय पार्श्वभूमी हे एक जबरदस्त नियामक असे तत्त्वही असते, जिच्यावर व्यक्तीला फारसे नियंत्रण ठेवता येत नाही, अशी भौतिक वा सामाजिक परिस्थिती कार्यकारणभावरूप ठरते. मग अशी पार्श्वभूमी हार्डीची एगडन हीथ वा ल्यूइसची झेनिथही असू शकेल. अनेक आधुनिक कादंबऱ्यांतून महानगर (पॅरिस, लंडन, न्यूयॉर्क) हेच सर्वांत वास्तव चित्र ठरलेले आहे.

पत्रे वा दैनंदिन्या यांच्या द्वारा कथा सांगता येते, किंवा ती आख्यायिकांतूनही विकसित करता येते. ऐतिहासिक दृष्टीने अन्य कथांना गवसणी घालणारी चौकटरूप कथा ही आख्यायिका व कादंबरी यांच्यामधला पूलच असते. **दे कॅमेरॉन** मध्ये आशयसूत्रानुसार कथांचा समूह एकत्र गुंफलेला आहे. कँटरबरी टेल्समध्ये आशयसूत्राधारे (उदा. विवाह) गुंफलेला कथाकलापाचा गोफच आहे व त्याला कथेद्वारेच उभे केलेले कथानिवेदकाचे व्यक्तिचित्र आणि परस्परांत सामाजिक व मानसिक तणाव असणाऱ्या व्यक्तिचित्रांचा एक संच यांची उत्कृष्ट जोड करून दिलेली आहे. कथाकलापयुक्त कथेची एक वेगळी स्वच्छंदी (Romantic) आवृत्तीही आढळते. उदा. अरव्हिंगकृत **टेल्स ऑफ ए ट्रॅव्हलर** व हाफमन्‌कृत **टेल्स ऑफ द सेरॅपियन ब्रेद्रेन. मेलमॉथ् द वांडरर** ही गॉथिक धर्तीची कादंबरी म्हणजे भयानकाचा कायम राखलेला सूर वगळता शिथिलपणे गुंफलेला कथाकलापच आहे. तो लोकविलक्षण कथांनी युक्त असला, तरी तेवढाच प्रभावी आहे, ही गोष्ट निर्विवाद.

सध्या प्रचारातून गेलेली आणखी एक तांत्रिक युक्ती म्हणजे कादंबरीच्या पोटात लघुकथेची योजना करणे (उदा. **टॉम जोन्स**मधील ' मॅन् ऑन् द हिल्स टेल ', **विल्हेम माइस्टर** मधील ' कन्फेशन्स ऑफ ए ब्यूटिफल सोल '). एका स्तरावर पुस्तकाचे आकारमान वाढविण्याची तर दुसऱ्या स्तरावर थारेपालट करण्याची ही धडपड असते. व्हिक्टोरियाकालीन

तिमजली कादंबऱ्या ही दोन्ही उद्दिष्टे चांगल्या प्रकारे साधताना दिसून येतात. दोन किंवा तीन संविधानकांचा क्रम (त्यांच्या बदलत्या रंगमंचावर) आलटून पालटून चालवीत. पुढे त्या संविधानकांची परस्परगुंफण कशी अकस्मात साधता येते, हे त्या कादंबऱ्या दाखवून देतात. अर्थात एलिझाबेथकालीन लेखकांनी अशा प्रकारे संविधानकांची एकत्र गुंफण करण्याचे कौशल्य पूर्वीच उत्तम प्रकारे दाखविलेले होते. कलात्मक हाताळणी केल्यास एक संविधानक दुसऱ्याशी समांतर रीतीने चालते (किंग लियरप्रमाणे) किंवा त्याची ' गांभीर्यापासून सूट ' (comic relief) वा विडंबित चित्र यांसारखी योजना केल्यास दुसऱ्या संविधानकाला उठाव देण्याचे कार्य साधते.

प्रथमपुरुषी (the Ich–Erzählung) कथानिवेदनपद्धतीचे महत्त्वमापन तिला अन्य कथनपद्धतींशी काळजीपूर्वक तोलूनमापूनच केले पाहिजे. अर्थात असा कथानिवेदक आणि प्रत्यक्ष लेखक यांमध्ये गल्लत करता कामा नये. प्रथमपुरुषी निवेदनाचे प्रयोजन व परिणाम यांत विविधता असते. कधी कधी निवेदकाचे पात्र कमी धारदार दाखवून तो अन्य स्वभावचित्रांहून अधिक ' सत्य ' भासावा, असा परिणाम साधलेला असतो (डेव्हिड् कॉपरफिल्ड्). उलटपक्षी मॉल् फ्लँडर्स् व हक् फिन् ही आपापल्या कथाभागांतली केंद्रवर्ती पात्रे आहेत. पोकृत ' द हाउस् ऑफ अशर 'मध्ये प्रथमपुरुषी निवेदनामुळे अशरच्या तिऱ्हाइत मित्राशी वाचक तादात्म्य पावतो व अंतिम भीषण पर्यवसानातून तो त्याच्या समवेतच स्वतःही अंग काढून घेतो. परंतु ' लिजिया ', ' बेरेनाइस् ' व ' द टेल्-टेल् हार्ट् ' यांमध्ये मज्जारुग्ण, मनोविकृत प्रमुख पात्रच आपली कथा सांगत असते. तेथे निवेदक स्वतःच्या अपराधांचा कबुलीजबाब देत असतो. त्यासाठी तो जे सांगतो व ते ज्या पद्धतीने सांगतो, त्यातूनच स्वतःचे स्वभावचित्रण साधीत असतो. आपण त्याच्याशी तादात्म्य पावू शकत नाही.

एखादी कथा आपले अस्तित्व कशा रीतीने टिकवून धरते, हा प्रश्न मोठा कुतूहलपूर्ण आहे. काही कथा अगदी साक्षेपीपणे सादर केलेल्या असतात (**कॅसल ऑफ ओट्रँटो, टर्न् ऑफ द स्क्रू, स्कार्लेट लेटर**) : प्रत्यक्ष कथेपासून लेखकाला वा वाचकाला बऱ्याच अंशी अलिप्त राखण्यात आलेले असते. अ ने ब ला गोष्ट सांगितली किंवा गोष्टीचे हस्तलिखित अ ने ब कडे नेऊन ठेविलेले होते व मग ब नेच बहुधा क ची शोकांतिका लिहून काढली, अशा तऱ्हेचे तिचे प्रस्तुतीकरण असते. पोने रचलेल्या प्रथमपुरुषी निवेदनाच्या कथा कधी कधी वाद्यात्कारी नाट्यछटात्मक (Dramatic monologue) असतात (' अमॉंटिलॅडो '); तर कधी एखाद्या गांजलेल्या आत्म्याने आपल्या मनावरचे ओझे उघड उघड हलके करण्याच्या उद्देशाने, आपल्या जीवनाचा कबुलीजबाबच लिहून काढलेला असतो (द टेल्–टेल् हार्ट '). अनेकदा गृहीत भूमिकाच स्पष्ट नसते : ' लिजीया 'मध्ये निवेदक स्वतःशीच आत्मगत भाषण करीत आहे, असे म्हणायचे की स्वतःची भयानकाची भावना पुनर्जागृत करण्यासाठी आपल्या कथेची तालीम करून पाहत आहे, असे मानायचे ?

लेखकाचे स्वतःच्या कृतीशी नाते कोणत्या प्रकारचे आहे, ही कथनात्मक पद्धतीमधील केंद्रवर्ती समस्या होय. नाटकाचा लेखक नाटकात अनुपस्थित असतो; तो नाटकामागे दिसेनासा होतो. परंतु महाकाव्याचा लेखक प्रत्यक्ष कथेचे निवेदन (संवादपद्धतीहून भिन्न रीतीने) स्वतःच्या शैलीत करीत असताना, व्यावसायिक कथाकथकाप्रमाणे काव्यौघात अधूनमधून स्वतःची भाष्येही करीत असतो.

स्वतः साक्षीभूत असल्याचा किंवा कथनात सहभागी असल्याचा दावा करून कादंबरी-कारसुद्धा कथेचे निवेदन करू शकतो. तो 'सर्वसाक्षी लेखका'प्रमाणे तृतीयपुरुषी तऱ्हेने लिहू शकतो. परंपरागत व 'स्वाभाविक' अशी निवेदनपद्धती हीच होय, हे निःसंशय. सदीप सरकपडद्यांसह किंवा वार्तापटांसह व्याख्यान चालू असता एखादा व्याख्याता जसा लगतच उभा असतो, तद्वत लेखक आपल्या कृतीशेजारीच उभा असतो.

महाकाव्यपद्धतीच्या संकरयुक्त निवेदनाहून वेगळी वाट काढण्याच्या दोन तऱ्हा आहेत. त्यांपैकी एकीला स्वच्छंदी–छद्मोक्तीची पद्धती असे म्हणता येईल. या पद्धतीत निवेदकाच्या भूमिकेचे महत्त्व जाणूनबुजून वाढविलेले असते. ही 'कला' नसून 'जीवन' आहे अशा कोणात्याही संभाव्य सत्याभासाला छेद देण्यात तिला आनंद वाटतो व पुस्तकाच्या लिखित साहित्यिक प्रकृतीवर तिचा भर असतो. या पद्धतीचा जनक स्टर्न व त्यातल्या त्यात त्याची **ट्रिस्ट्रॅम् शँडी** ही कादंबरी. जर्मनीत जिॲं पॉल रिश्टर व टीक तसेच रशियात व्हेल्टमन् व गोगोल यांनी हीच पद्धती अनुसरली आहे. **ट्रिस्ट्रॅम् शँडी**ला कादंबरीलेखनासंबंधीची कादंबरी असे म्हणता येईल. तीच गोष्ट जीद च्या **Les Faux Monnayeurs** (बनावट नाणी पाडणारे)ची; तसेच तिला अनुसरणाऱ्या **पॉइंट काउंटर पॉइंट** या कादंबरीची आहे. स्वभाव-चित्रे लेखकाने उत्पादन केलेली कळसूत्री बाहुली असतात, अशी सतत जाणीव करून देणारी व खूपच टीकास्पद ठरलेली **व्हॅनिटी फोअर**मधील थॅकरेची हाताळणी निखालसपणे साहित्यिक छद्मोक्तीचा एक प्रकारच होय: साहित्य हे दुसरे तिसरे काही नसून साहित्यच असते, याचे आत्मभान करून देणारे शेवटी साहित्यच होय.

याच्या नेमके उलट असे कादंबरीचे साध्य म्हणजे 'वस्तुनिष्ठ' वा 'नाट्यात्मक' पद्धती. या पद्धतीचे सोदाहरण समर्थन म्हणजे जर्मनीतील ऑटो लुडविक्च्या, फ्रान्समधील फ्लोबेर व मोपासॉंच्या व इंग्लंडमधील हेन्री जेम्सूच्या कादंबऱ्या.[२४] या पद्धतीच्या पुरस्कर्त्यांनी, समीक्षकांप्रमाणेच कलावंतांनीही, कलात्मक पद्धती म्हणजे काय ती हीच, असे मांडण्याचा प्रयत्न केलेला आहे (अर्थात हे हट्टाग्रही मत मानलेच पाहिजे, असे नाही). हेन्री जेम्सूचा सिद्धान्त व व्यवहार यांच्या आधारे सिद्ध झालेले साहित्यशास्त्र ज्याला म्हणता येईल, अशा पर्सी लबकच्या **क्रॅफ्ट ऑफ फिक्शन्**मध्ये या पद्धतीचे लक्षणीय विवेचन करण्यात आलेले आहे.

या संदर्भात 'वस्तुनिष्ठ' ही संज्ञा अधिक चांगली, कारण 'नाट्यात्मक' संज्ञेचा अर्थ 'संवाद' किंवा 'कृती, वर्तन' (विचार व भावानुभव यांच्या आंतर्विश्वाशी विरोधी) असा

होऊ शकेल, परंतु नाटक व रंगभूमी यांपासूनच या आंदोलनाला प्रेरणा मिळालेली आहे हे अगदी स्पष्ट आहे. पूर्वीच्या म्हणजे अकराव्या शतकातील सुखांतिका व अतिरंजित नाटक यांतून डिकन्स्ने ठरीव ठशाचे वाक्प्रयोग उचलले होते, मूकाभिनयातील हावभाव आणि स्वभाव-दर्शन यांच्या तांत्रिक युक्त्या घेतल्या होत्या, तसेच डिकन्स्च्या आधारावरच पुढे ऑटो लुडविगने आपल्या एतद्विषयक उपपत्ती दसविलेल्या आहेत. कथनापेक्षा संवाद आणि मूकाभिनय यांतून साधलेल्या प्रस्तुतीकरणाकडे, एखाद्या गोष्टीविषयी काही सांगण्याऐवजी त्या गोष्टीचे दर्शन घडविण्याकडे डिकन्सचा स्वाभाविक कल आहे. हेन्री जेम्स्ने इब्सेनच्या रंगभूमीपासून धडे घेतले,[२५] तसे अन्य प्रकारच्या व अधिक सूक्ष्म बनलेल्या रंगभूमीपासून कादंबरीने काही पद्धतींचे धडे घेतलेले आहेत.

वस्तुनिष्ठ पद्धती ही काही नुसते संवाद आणि वर्तनक्रम यांच्या निवेदनापुरतीच मर्यादित समजून (उदा. जेम्स्कृत 'द ऑक्वर्ड एज, हेमिंग्वेकृत 'द किलर्स') चालणार नाही. अशी मर्यादा घालून घेतल्याने कादंबरीची रंगभूमीशी अगदी साक्षात तशीच अगदी विषम स्वरूपाची स्पर्धा सुरू होईल. ज्या मानसिक जीवनाचे दर्शन घडविणे रंगभूमीवर अवघडल्यागत शक्य असते, त्याचे प्रस्तुतीकरण करण्यात अशा कादंबरीचा हातखंडा असतो. तिची अत्यावश्यक तत्त्वे म्हणजे सर्वसाक्षी निवेदकाच्या भूमिकेचा स्वेच्छेने केलेला अस्त व त्याऐवजी नियंत्रित 'निवेदनभूमिके'ची (point of view) केलेली स्वीकृती. ही कादंबरी आपणास 'चित्रपटा'ची आणि 'नाटका'ची आलटूनपालटून अनुभूती देऊ शकते, अशा दृष्टिकोणातूनच जेम्स व लबक या पद्धतीकडे पाहताना दिसतात. नाटकात 'दृश्य' असते, त्याचा जो भाग संवादात्मक असतो, त्यामधून एखादी महत्त्वाची घटना किंवा खटकेदार प्रसंग काही तपशिलासह उभा केलेला असतो. पण या कादंबरीप्रकाराचे वेगळेपण असे की, तिच्यात जे जे म्हणून घडत असते (आत्मगत व प्रकट), त्यासंबंधीची स्वभावचित्रांची जाणीव तिला जास्त प्रमाणात प्रस्तुत करता येते, हाच त्या उभयतांच्या म्हणण्याचा इत्यर्थ आहे.[२६] 'चित्र' हेसुद्धा 'नाटका'इतकेच वस्तुनिष्ठ असते; फक्त चित्रात विशिष्ट व्यक्तिनिष्ठेचा म्हणजे एका पात्राचा (मादाम बॉवरी, स्ट्रेथर) वस्तुनिष्ठ आविष्कार असतो, तर 'नाटक' हे संवाद आणि वर्तन यांचे वस्तुनिष्ठ चित्रण असते. या उपपत्तीत निवेदन-भूमिकेत बदल केलेला चालतो (उदा. द गोल्डन बाउलच्या उत्तरार्धात युवराजाऐवजी युवराज्ञीच उत्तरोत्तर आस्थाकेंद्र बनत जाते.). मात्र तो बदल पद्धतशीर रीत्या व्हावयास हवा. एक तर आपल्या स्वभावाशी विसदृश नसलेल्या एखाद्या पात्राच्या मुखाने कादंबरीकार आपल्या काही मित्रांना कथेचे निवेदन करतो (कॉन्रॅडच्या 'यूथ'मधील मार्लो) किंवा सर्व काही जाणिवेच्या चष्म्यातूनच पाहिले जाते (दि अँबॅसडर मधील स्ट्रेथर) : इथे आग्रह असतो तो कादंबरीच्या आत्मसुसंगत वस्तुनिष्ठेचा. जर का लेखकाला कादंबरीत पुरते 'विरघळून' जायचे नसेल, तर इतर स्वभावचित्रांचा जो आवाका व दर्जा असेल, त्याप्रमाणेच स्वतःला

किंवा स्वतःच्या प्रतिनिधीला त्याने घेतले पाहिजे.[२७]

कालपरिमाणात प्रस्तुतीकरण किंवा स्वभावचित्रांच्या बरोबर सर्व प्रक्रियांमध्ये वाचकानेही जातीने हजर असणे, ही गोष्ट वस्तुनिष्ठ पद्धतीचा अविभाज्य पैलू आहे. 'चित्र' आणि 'नाटक' यांना काही अंशी सारांशकथनाची जोड द्यावीच लागत असते (उदा. 'पहिल्या व दुसऱ्या अंकामध्ये पाच दिवसांचा कालावधी लोटलेला आहे' अशी रंगभूमीवरील सूचना). परंतु अशा योजनेचा अवलंब शक्यतो कमीत कमी असावा. व्हिक्टोरियाकालीन कादंबरीच्या उपसंहारात्मक प्रकरणात प्रमुख पात्रांचे भावी जीवन, कोणाचे विवाह, कोणाचे मृत्यू यांचा संक्षेपाने पाढा वाचलेला असे. जेम्स, हॉवेल्स व त्यांचे समकालीन कादंबरीकार यांनी ह्या प्रकाराला कलादृष्ट्या घोडचूक मानून तो बंद केला. वस्तुनिष्ठतेच्या सिद्धान्तानुसार पुढे काय घडणार आहे, याचा अंदाज लेखकाने आगाऊ देता कामा नये, त्याने आपला लेखनपट असा उलगडत नेला पाहिजे की, आपल्याला एका वेळी एकच ओळ दिसावी. रेमाँ फर्नांडिस याने रेसी (recit) आणि रोमां (roman) यांमध्ये भेद केलेला आहे, तो असा : 'रेसी' म्हणजे उद्‌घाटन आणि वर्णन यांच्या शिरस्त्यानुसार जे काही आगाऊ घडून गेलेले आहे व आता वर्तमानात कथन केले जात आहे, त्याचे निवेदन होय; तर रोमाँ किंवा कादंबरी म्हणजे जिवंत निर्मितीच्या क्रमानुसार कालपरिमाणात घडणाऱ्या घटनांचे प्रस्तुतीकरण होय.

वस्तुनिष्ठ कादंबरीची एक तांत्रिक युक्ती असते. तिला जर्मन भाषेत '**erlebte Rede**' (आत्मानुभूत भाषण), फ्रेंचमध्ये '**le style indirect libre**' (अप्रत्यक्षमुक्त शैली Thibaudet तिबोदे) आणि **le monologue inte'rieur**' (अंतर्गत एकोक्ती : Dujardin ड्युझार्दँ) व इंग्रजीत 'Stream of consciousness' (संज्ञाप्रवाह) या विल्यम् जेम्स-पासून सुरू झालेल्या संज्ञेने संबोधतात. इंग्रजी संज्ञा बरीचशी स्वैर व समांतर कल्पनांना पोटात घेणारी आहे.[२९] 'ड्युझार्दँ' यातून 'अंतर्गत एकोक्ती'ची (interior monologue) व्याख्या 'लेखकाच्या स्पष्टीकरणाचा वा भाष्याचा मध्ये अडथळा न येता स्वभावचित्राच्या आंतर्जीवनात थेट प्रवेश करून देणारी तांत्रिक युक्ती' व 'अबोध मनाच्या सन्निकट असणाऱ्या अगदी अंतरंगातील विचारांचा आविष्कार' अशी केली आहे. द अँबॅसडर्समध्ये जेम्सने 'स्ट्रेथर'च्या मनाची गोष्ट सांगितलेली नसून त्याने 'प्रत्यक्ष मनालाच बोलायला लावले आहे, त्यालाच नाट्यात्म बनविले आहे,' असे लबकने म्हटले आहे.[३०] या तांत्रिक युक्त्या व त्यांचे आधुनिक साहित्यात उमटलेले पडसाद यांच्या इतिहासाचा अभ्यास नुकताच कोठे सुरू होत आहे : शेक्सपियरची स्वगते हा या बाबतीतला पहिला पूर्वज, लॉक-प्रणीत कल्पनांच्या मुक्तसाहचर्याची संकल्पना लावून दाखविणारा स्टर्न हा दुसरा, तर 'आंतरिक मनोविश्लेषण' अथवा स्वभावचित्राच्या विचारांच्या, भावभावनांच्या आंदोलनाचे लेखककृत संक्षेपरूप वर्णन हा तिसरा होय.[३१]

कल्पित कथेच्या विश्वासंबंधी (संविधानक, स्वभावचित्रे व पार्श्वभूमी) आमचे हे तिसऱ्या

स्तरावरील निष्कर्ष सांगताना आम्ही प्रामुख्याने कादंबऱ्यांची उदाहरणे घेतली असली, तरी साहित्यकृती म्हणून नाटकाचा जेव्हा विचार करतो, तेव्हा हे स्तर तितकेच प्रस्तुत ठरणारे आहेत, हे ध्यानात ठेवले पाहिजे. ' अतिभौतिक गुणधर्म ' या चौथ्या व शेवटच्या स्तराचा लेखकाच्या ' विश्वा 'शी घनिष्ठ संबंध आहे व जीवनदृष्टी किंवा ' विश्वा 'तून ध्वनित, होणारा सूर (tone) यांच्याशी तो स्तर समतुल्य आहे, परंतु पुढे मूल्यमापनाच्या हाताळणीच्या वेळी या गुणविशेषांकडे पुन्हा एकदा अधिक बारकाईने लक्ष पुरवावे लागणारच आहे.

■

सतरा /

साहित्य-प्रकार

साहित्य म्हणजे केवळ फुटकळ कविता, नाटके, कादंबऱ्या यांचा एक पुंजका तर नव्हे ? आजकाल काही मंडळींनी, विशेषतः क्रोचेने अशा धर्तीची नाममात्रवादी उत्तरे दिलेली आढळतील.[1] अभिजाततावादी वर्चस्वाच्या अतिरेकाविरुद्ध नोंदविलेली एक प्रतिक्रिया म्हणून क्रोचेचे उत्तर समजण्यासारखे आहे, तरीपण साहित्यिक जीवन व साहित्यिक इतिहास यांतील तथ्यांना न्याय द्यावयाचा म्हटल्यास हे उत्तर मोठेसे प्रशस्त ठरत नाही.

साहित्य-प्रकार हीसुद्धा काही नुसती नावे नसतात; कारण ज्या सौंदर्यास्वादाच्या परंपरेत एखादी साहित्यकृती सहभागी असते, ती परंपराच तिचा स्वभाव घडवीत असते. 'अंमलबजावणी झालीच पाहिजे, अशा संस्थागत आज्ञा म्हणजे साहित्यप्रकार' असे म्हणता येईल; पुन्हा 'या आज्ञा लेखकावर जुलूम करतात, तद्वत लेखकाकडून स्वतःवर जुलूमही करवून घेतात.'[2] राजकारण व धर्म यांविषयी कडवा स्वातंत्र्यवादी असणारा मिल्टन् काव्याच्या बाबतीत परंपरावादी होता. डब्ल्यू. पी. कार याने नीटसपणे पुढे मांडल्याप्रमाणे 'महाकाव्याच्या अमूर्त संकल्पनेने तो पछाडलेला होता. खऱ्या महाकाव्याचे, नाटकाचे नेमके विषय कोणते आहेत' हे त्याला चांगले माहीत होते.[3] पण त्याबरोबरच अभिजातवादी काव्यप्रकार कशा प्रकारे जुळवून घ्यायचे, कसे ताणून घ्यायचे, कसे बदलून घ्यायचे, याचेही त्याला ज्ञान होते. **ईनियड**चे ख्रिस्तीकरण व मिल्टनीकरण कसे करून घ्यायचे, तसेच **सॅम्सन् ॲगनिस्टीस्**मध्ये ग्रीक शोकांतिकेच्या धर्तीवर हाताळलेल्या एका हिब्रू लोककथेच्या माध्यमातून स्वतःची व्यक्तिगत कहाणी कशी सांगायची, हेही त्याला ठाऊक होते.

धर्मसंस्था, विद्यापीठ वा राज्यशासन या जशा संस्था आहेत, तशी साहित्यप्रकार हीसुद्धा एक 'संस्था'च आहे. एखादा प्राणी किंवा एखादी वास्तू, मंदिर, ग्रंथालय वा राजभवन

यांचे ज्या प्रकारचे अस्तित्व असते, तसे अस्तित्व साहित्यप्रकाराला असत नाही; तर एखाद्या संस्थेच्या अस्तित्वासारखेच ते अस्तित्व असते : एखादा माणूस विद्यमान संस्थांमार्फत कार्य करू शकतो, तसाच आत्माविष्कार साधू शकतो, नव्या संस्था जन्माला घालू शकतो, शिवाय त्यांच्या प्रत्यक्ष आयोजनात वा दैनंदिन कार्यक्रमांत भाग न घेताही यथाशक्य त्यांच्याबरोबर राहू शकतो किंवा तो त्या संस्थांत प्रत्यक्ष सामील होऊ शकतो; पण तसे झाल्यास मग त्याला त्या संस्थांना नवा आकार द्यावा लागतो.[४]

साहित्यप्रकारांचा सिद्धान्त हा एक व्यवस्थापनाचा सिद्धान्त आहे : तो साहित्य आणि साहित्येतिहास यांचे जे आपण वर्गीकरण करीत असतो, ते स्थल-काल-परिमाणांवर (काल-खंड किंवा राष्ट्रीय भाषा) आधारलेले नसते, तर व्यवस्थापनाच्या वा संरचनेच्या वैशिष्ट्य-पूर्ण साहित्यिक वस्तुन्यांवर आधारलेले असते.[५] ऐतिहासिक अध्ययनाहून भिन्न असणाऱ्या कोणत्याही समीक्षात्मक वा मूल्यमापनात्मक अध्ययनात, कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपात, अशा संरचनात्मक प्रकारांच्या आवाहनाची दखल घ्यावी लागते. उदाहरणार्थ, एखाद्याला जर का एखाद्या कवितेवर निर्णायक मत द्यावयाचे असेल, तर त्याला काव्यासंबंधीचा आपला समग्र अनुभव तसेच काव्यासंबंधीची आपली वर्णनात्मक व प्रमाणकात्मक संकल्पना यांचे आवाहन (अर्थातच, कोणत्याही व्यक्तीची काव्यविषयक संकल्पना नेहमीच विशिष्ट कवि-तांच्या उत्तरोत्तर येणाऱ्या अनुभवांतून व मूल्यमापनांतून बदलत राहात असली, तरीसुद्धा) लगामी लावावेच लागत असते.

साहित्यकृती म्हटली की ती, कोणत्या ना कोणत्या प्रकारात, पडलीच पाहिजे, अशी धारणा साहित्यप्रकारांच्या या सिद्धान्तात अंतर्भूत असते काय ? कोणत्याही साहित्यचर्चेत हा प्रश्न उपस्थित केला गेलेला नाही, हे आम्हाला माहीत आहे. निसर्गसृष्टीशी असलेले साधर्म्य ध्यानात घेऊन उत्तर द्यायचे, तर ते आपण खचितच होकारार्थी देऊ : अगदी देवमासा आणि वटवाघूळ हेसुद्धा विशिष्ट वर्गात घालता येतात, एका जीवकोटीतून दुसऱ्या जीवकोटीत संक्रमण करणारे प्राणी अस्तित्वात आहेत, हेही आपणास मान्य झालेले आहे. आपल्या प्रश्नाला अधिक रेखीवपणा येऊन लक्ष्यकेंद्र लाभेल, अशा प्रकारे एकामागून एक फेरमांडण्या करून पाहू या. एका साहित्यकृतीच्या अध्ययनाला दुसऱ्या साहित्यकृतीचे साहाय्य व्हावे, इतके त्यांचे साहित्यिक नाते जवळिकेचे असते काय ? शिवाय साहित्यप्रकाराच्या संकल्पनेत 'हेतू'चा प्रश्न कितपत गुंतलेला आहे ? हरएक साहित्यप्रकारांतील अग्रदूत साहित्यिकाने याबाबतीत कोणता हेतू बाळगलेला होता ? इतर कोणते हेतू वाळगीत आले आहेत ?[६]

साहित्यप्रकार अचल राहतात काय ? तसा तर संभव दिसत नाही. नव्या कृतींची भर पडत असताना आपण ठरविलेल्या कोटींत बदल घडून येत असतो. येथे **ट्रिस्ट्रॅम शँडी** किंवा **युलिसिस्** या कृतींचा कादंबरीविषयक सिद्धान्तावर झालेला परिणाम विचारात घ्यावा. **पॅरॅडाइज लॉस्ट** रचीत असताना आपण ते **ईलियड**प्रमाणे **ईलियड**सारखेही रचीत आहो, अशी मिल्टनची

धारणा होती. इलियडची गणना मौखिक महाकाव्यात आपण केली वा न केली तरी मौखिक महाकाव्य आणि साहित्यिक (विदग्ध) महाकाव्य हा भेद आपणास खचितच मानावा लागतो. महाकाव्य आणि अद्‌भुतरम्य कादंबरी (Romance) हे दोन्ही प्रकार अविभक्त होते व महाकाव्याचे रूपककथात्मक वैशिष्ट्य महत्त्वाचे मानले जात होते, अशा काळात फेअरी क्वीन्‌ची रचना झालेली आहे व बहुधा मिल्टन्‌ने त्या कृतीला महाकाव्यात गणलेही नसते, तरीपण आपण होमरच्या धर्तीवर काव्यरचना करीत आहोत, अशीच खुद्द स्पेन्सरची समजूत होती, यात काही शंका नाही.

खरे पाहता, एखादे नवे वर्गीकरण, एखादा नवजात आकृतिबंध यांचे शोधन व प्रसारण हे समीक्षाव्यवहाराचे एक महत्त्वाचे कार्य दिसते. एमर्सनने ॲज यू लाइक इट, द बेगर्स ऑपेरा, ॲलिस इन् वंडरलँड यांना गोपकथांची रूपे म्हणून एका गटात गोवलेले आहे. द ब्रदर्स कारामाझोव्हची गणना इतर खुनी रहस्यकथांच्या पंगतीत करण्यात आलेली आहे.

ॲरिस्टॉटल् आणि होरेस् यांचे ग्रंथ म्हणजे साहित्यप्रकारांच्या सिद्धान्तक्षेत्रात आपणास मार्गदर्शक ठरणाऱ्या अभिजात संहिताच म्हणता येतील. त्यांच्या काळापासून शोकांतिका आणि महाकाव्य हे दोन वैशिष्ट्यपूर्ण (तसेच दोन प्रमुख) वाङ्मयप्रकार, असे आपण मानीत आलो आहो. परंतु इतर काही, अधिक मूलभूत भेदांची–नाटक, महाकाव्य आणि भावगीत–यांतील भेदांची निदान ॲरिस्टॉट्लला तरी अवश्यमेव जाणीव होती. बहुतेक आधुनिक साहित्यसिद्धान्तांत गद्य-पद्य हा भेद पुसून टाकण्याकडे व त्याहीपुढे कल्पनाप्रधान साहित्याची (Dichtung) विभागणी, कथासाहित्य (कादंबरी, लघुकथा, महाकाव्य), नाटक (गद्य वा पद्य), काव्य (प्राचीन ' भावकाव्या 'शी जुळणाऱ्या संकल्पनेवर केंद्रित होणारी रचना) अशी विभागणी करण्याकडे कल दिसून येतो.

या तीन काहीशा अंतिम कोटी आणि त्याचबरोबर शोकांतिका आणि सुखांतिका यांसारख्या ऐतिहासिक कोटी या दोन्ही गटांना ' साहित्यप्रकार ' ही संज्ञा लावू नये, असे व्हिएटोर याने यथायोग्य रीतीने सुचविलेले आहे.[७] फक्त दुसऱ्या ऐतिहासिक प्रकारांना ती लावावी ह्या व्हिएटोरच्या मताशी आम्ही सहमत आहोत, परंतु पहिल्या गटाला गवसणी घालणारी संज्ञा मिळणे कठीणच आहे–शिवाय बहुधा व्यवहारात तिची फारशी गरजही लागत नसते.[८] प्लेटो आणि ॲरिस्टॉट्ल् यांनी ' अनुकरणाच्या पद्धती ' नुसार (किंवा ' प्रस्तुतीकरणांच्या पद्धती नुसार) तीन प्रमुख प्रकारांत जो भेद केलेला आहे, तो असा : भावकाव्य हा कवीचा स्वतःचा मुखवटा (persona) असतो; महाकाव्यात (किंवा कादंबरीत) कवी हा अंशतः स्वतःच निवेदक म्हणून बोलतो व अंशतः आपल्या पात्रांना परस्परांमधील प्रत्यक्ष संभाषणांच्या रूपाने बोलायला लावतो (मिश्र निवेदनपद्धती), नाटकामध्ये कवी पात्रसंचाआड अंतर्धान पावत असतो.[९]

साहित्याच्या संदर्भात कालपरिमाणांचीच नव्हे, तर भाषिक रूपविन्यासाची या तीन

प्रमुख प्रकारांत वाटणी करून त्यांचे त्रिविध मूलभूत स्वरूप विशद करून दाखविण्याचे प्रयत्नही झालेले आहेत. डॅव्हेनांटला लिहिलेल्या आपल्या एका पत्रात हॉब्जने असाच काहीसा प्रयत्न केलेला होता. राजदरबार, नगर आणि ग्राम अशी जगरहाटीची त्रिविध विभागणी करून तिच्याशी जुळतील असे काव्याचे तीन प्रकार त्याने शोधून काढले. हिरॉइक (Heroic: महाकाव्य आणि शोकान्तिका), स्कोमॅटिक (Scommatic : व्यंगकाव्य आणि सुखान्तिका) व पॅस्टोरल (Pastoral : गोपगीत).[१०] कोलरिजप्रमाणे श्लेगेलबंधूंच्या समीक्षाविचाराशी उत्तम परिचय असणारा बुद्धिमान इंग्लिश समीक्षक ई. एस. डलास[११] याने 'नाटक, कथा आणि गीत' असे काव्याचे तीन मूलभूत प्रकार मानले असून इंग्रजीपेक्षा जर्मन धर्तीवर बसविलेली नमुन्यांच्या मालिकेची एक नवी मांडणी करून दाखविली आहे. त्याची पुनर्रचना अशी : नाटक–द्वितीयपुरुषी, वर्तमानकाळी; महाकाव्य–तृतीयपुरुषी भूतकाळी आणि भावकाव्य–प्रथमपुरुषी, एकवचनी व भविष्यकाळी असते. उलट १९१२ मध्ये जॉन अर्स्किन याने काव्यात्म 'मनोवृत्ती'च्या मूलभूत साहित्यप्रकारांचे विवरण प्रसिद्ध केलेले आहे. त्याने काढलेले काही निष्कर्ष असे : भावकाव्य वर्तमानाची अभिव्यक्ती करते, तर शोकान्तिका मानवाच्या भूतकाळावर अंतिम न्यायदानाचा निवाडा देते–जणू त्या व्यक्तीचे चारित्र्यच तिच्या चरित्राच्या अंतिम नियतीमध्ये साकार होते व महाकाव्य एखाद्या राष्ट्राच्या वा वंशाच्या नियतीचे रूप घेते. हा निष्कर्ष संक्षेपाने मांडायचा तर नाटकाचे भूतकाळाशी व महाकाव्याचे भविष्यकाळाशी तादात्म्य असते, असा एक प्रकारे विपरीत स्वरूपात मांडावा लागेल.[१२]

रोमन याकोब्सनसारख्या रशियन रूपवाद्याने, भाषेची निश्चित स्वरूपाची व्याकरणिक संरचना आणि साहित्यप्रकार यांचे मिळतेजुळते परस्परसंबंध दाखवून दिले आहेत. अंतर्गत आशय व पद्धती या उभय दृष्टींनी अर्स्किनचा नैतिकवजा असणारा मनोवैज्ञानिक अन्वयार्थ आणि याकोब्सनचे प्रतिपादन यांत बरीच तफावत आहे. याकोब्सनच्या मते भावकाव्य प्रथमपुरुषी एकवचनी, वर्तमानकाळी; तर महाकाव्य तृतीयपुरुषी भूतकाळी असते (महाकाव्याचा निवेदक 'मी' हा जरा बाजूने अवलोकावयाचा असतो; म्हणजे तो खरोखर तृतीयपुरुषीच असतो. हा वस्तूप्रमाणे गम्य असा 'मी' : 'dieses objeckivierte Ich')[१३]

एका बाजूला भाषिक रूपविन्यास आणि दुसऱ्या बाजूला विश्वाकडे पाहण्याचा अंतिम दृष्टिकोण अशा दोन अतिम टोकांच्या भूमिकांवरून मूलभूत साहित्यप्रकारांचा शोध घेण्याचे या तऱ्हेचे प्रयत्न जरी 'सूचक' असले, तरी त्यांतून वस्तुनिष्ठ निष्कर्ष पदरात पडण्याचे फारच अल्प आश्वासन मिळू शकते. या तीन साहित्यप्रकारांना अशा प्रकारचा अंतिम दर्जा आहे की नाही, एवढेच नव्हे तर त्यांच्या घटकावयवांची अशी विविध तऱ्हेची जोडणी होण्यासारखी आहे की नाही, यावरही खरोखर शंका घेता येईल.

यातली एक अडचण अशी की, आजच्या युगातले नाटक हे महाकाव्य ('कल्पित कथा', कादंबरी) आणि भावकाव्य यांपेक्षा वेगळ्या पायावर उभे आहे. ॲरिस्टॉटलच्या

व ग्रीकांच्या काळी महाकाव्याचे सार्वजनिक निदान मौखिक कार्यक्रम सादर केले जात : आयानसारखा चारण होमरच्या काव्याचेसुद्धा अवेशपूर्ण पठणप्रयोग सादर करीत असे. तसेच एलेजाइक व आयॅंबिक काव्याला बासरीची (flute) तर मेलिक काव्याला लायर या तंतुवाद्याची साथ असे. आज कविता आणि कादंबऱ्या बहुतांशी स्वतःशीच डोळ्यांनी वाचल्या जात असतात.[१५] परंतु नाटक ही मात्र ग्रीकांच्या काळाइतकीच अद्यापही मिश्रकला आहे. ती प्रामुख्याने साहित्यिक असली, तरी तिच्यात ' नेत्रवेधक दृश्या 'चाही मोठा वाटा असतो, हेही खरे आहे. नट आणि दिग्दर्शक यांच्या कौशल्याचा तसेच नेपथ्यकार व प्रकाश-संयोजक यांच्या कारागिरीचा ती लाभ उठवीत असते.

अशा अडचणीला बगल देण्यासाठी, जर कोणी या तिन्ही साहित्यप्रकारांना सर्वसाधारण साहित्यिकतेच्या स्तरावर आणू पाहील, तर मग नाटक आणि कथा यांत फरक कसा करायचा ? अलीकडची अमेरिकन लघुकथा (उदा. हेमिंग्वेची ' द किलर्स ') नाटका-प्रमाणे वस्तुनिष्ठता, संवादातील अस्सलपणा राखू शकते. परंतु महाकाव्याप्रमाणे पारंपरिक कादंबरीत मात्र निवेदनाच्या जोडीने संमिश्र संवाद किंवा प्रत्यक्ष प्रस्तुतीकरण असते. महा-काव्याच्या पोटात अंशतः अन्य साहित्यप्रकार येत असल्यामुळे, स्कॅलिजर व साहित्य-प्रकारांची प्रतवारी लावणारी अन्य मंडळी यांनी त्याला सर्वश्रेष्ठ साहित्यप्रकार ठरविलेले आहे. जर महाकाव्य व कादंबरी हे संमिश्र वाङ्मयप्रकार असतील, तर अंतिम प्रकारांच्या उपलब्धीसाठी आपणास त्यांचे घटकावयव ' सरधोपट निवेदन ' व ' संवादात्मक निवेदन' (अभिनीत न केलेले नाटक) असे काही तरी सोडवून दाखवावे लागतात व मग आपली अंतिम त्रयी, निवेदन, संवाद व गीत अशी बनते. अशा रीतीने विशुद्धीकरण करून सुसंगतीच्या थरावर आणलेले हे तीन साहित्यप्रकार (समजा की) ' वर्णन, उद्घाटन, निवेदन ' या गोष्टींहून कितीसे अंतिम स्वरूपाचे ठरतात ?[१६]

काव्य, कथा–कादंबरी व नाटक या ' अंतिम ' साहित्यप्रकारांकडून त्यांचे उपविभाग म्हणता येतील, अशा प्रकारांकडे मोहरा वळवू या. अठराव्या शतकातील टॉमस् हॅकिन्स या इंग्लिश समीक्षकाने इंग्रजी नाटकावर लिहिताना ' त्याचे विविध प्रकार म्हणून विविध व्यावसायिकांनी सादर केलेली धार्मिक नाटके (mystery), नीतिबोधिका (morality), शोकांतिका आणि सुखान्तिका ' यांचे विवेचन केलेले आढळते. अठराव्या शतकात कल्पित गद्यलेखनाच्या दोन प्रजाती होत्या. कादंबरी आणि अद्भुतरम्य कादंबरी (Romance). आमच्या मते या द्वितीय स्तरावरील ' उपविभागां 'साठी ' साहित्यप्रकार ' ही संज्ञा सामान्यतः झटकन् लागू व्हावी.

सतराव्या व अठराव्या शतकांत साहित्यप्रकारांकडे गंभीरपणे पाहिले जात असे. त्या काळच्या समीक्षकांच्या दृष्टीने, अस्तित्वात असणारे साहित्यप्रकार नुसते नाममात्र नव्हते, खरेखुरे होते.[१७] साहित्यप्रकारांना आपापले वेगळे अस्तित्व आहे व ते तसे राखले गेले

पाहिजे—ही नव्य–अभिजाततावादी लोकांची श्रद्धेय धारणा होती. परंतु साहित्यप्रकारांची नेमकी व्याख्या किंवा एका साहित्यप्रकाराचा दुसऱ्या साहित्यप्रकाराहून वेगळेपणा कशात आहे, हे दर्शविण्याची रीत नव्यअभिजाततावादी समीक्षेत शोधू गेल्यास त्या रीतीत फारच थोडी सुसंगती आढळते–फार काय, या संदर्भात काही एक तर्कशुद्ध तत्त्व असावे, याची साधी जाणीवही फारशी दिसून येत नाही. उदाहरणार्थ, बुआलोच्या सिद्धांतात गोपगीत, शोक· गीत, उद्देशिका, चाटूक्ती (epigram), व्यंगकाव्य (satire), शोकान्तिका, सुखान्तिका व महाकाव्य यांचा अंतर्भाव आहे; पण या कोटीव्यवस्थेचे मूलाधारसूत्र मात्र बुआलोने स्पष्ट केलेले नाही (ही व्यवस्था तर्काधिष्ठित नसून केवळ इतिहासदत्तच आहे, अशी बहुधा त्याची समजून दिसते.). विषयवस्तू, संरचना, पद्यात्मकता, आकारमान, भावनिक सूर, विश्वदर्शन (weltanschauung) प्रेक्षक–वाचक या संदर्भातल्या काहीतरी तत्त्वांना धरून हे साहित्यप्रकार वेगळे मानण्यात आले होते काय, याचे तेथे उत्तर मिळत नाही. परंतु अनेक नव्य–अभिजाततावादी मंडळींच्या बाबतीत असे म्हणता येईल की, त्यांच्या दृष्टीने साहित्यप्रकार ही संकल्पना इतकी स्वयंस्पष्ट असते की, त्यांना तत्संबंधी एकंदरीत कसलीच समस्या म्हणून शिल्लक राहिलेली नसते. ह्यू ब्लेअरने (**Rhetorie and Belles Lettres**, १७८३) प्रमुख साहित्यप्रकारांवर एक मुळी प्रकरणमालिकाच लिहून काढली आहे, परंतु त्या मालिकेत प्रकारांची प्रास्ताविक चर्चा आणि साहित्यिक वर्गीकरणांच्या तत्त्वांची पार्श्वभूमी यांचे विवेचन मुळीच नाही. शिवाय त्याने निवडलेल्या प्रकारांच्या बाबतीत पद्धतिविषयक वा अन्य कसलीही सुसंगती आढळत नाही. यांतील बऱ्याचशा प्रकारांचे नाते ग्रीकांशी जोडता येते, मात्र अगदी सर्वच प्रकारांबाबत तसे नाते जुळत नाही. त्याने 'वर्णनात्मक काव्या'ची प्रदीर्घ चर्चा केली असून तीत म्हटले आहे की, अशा काव्यात 'प्रतिभेच्या सर्वोत्कृष्ट प्रयत्नांचा आविष्कार करता येतो.' तरीसुद्धा 'वर्णनात्मक काव्य' म्हणण्यात त्याला 'एखाद्या प्रजातीची रचना वा प्रबंधनाचा प्रकार' अभिप्रेत नाही. ज्या अर्थाने आपण **डी रीरम् नाट्यूरा** किंवा **द एसे ऑन् मॅन्** यांची प्रजाती 'बोधवादी कविता' म्हणून सांगतो, तसे त्याला सकृद्दर्शनी तरी म्हणावयाचे आहे, असे वाटत नाही आणि ब्लेअर 'वर्णनात्मक काव्या'कडून 'द पोएट्री ऑफ् द हिब्रूज' कडे वळतो हे काव्य 'एका दूरच्या युगाच्या व राष्ट्राच्या अभिरुचीचा आविष्कार'—पौर्वात्य काव्याचा एक नमुना म्हणून—प्रचलित ग्रीको–रोमन–फ्रेंच परंपरेशी संपूर्णपणे विसदृश असे काव्य म्हणून—वा अभिव्यक्ती करीत असते असे त्याने मानले आहे. मात्र हे तो स्पष्टपणे नमूद करीत नाही वा त्याकडे त्याने विशेष लक्षही पुरविलेले नाही. तदनंतर 'काव्य लेखनाचे दोन सर्वोच्च प्रकार : महाकाव्य व नाटक' असे ज्यांचे सर्वस्वी कर्मठवृत्तीने तो वर्णन करतो, त्याकडे तो वळलेला आहे. यांपैकी दुसऱ्याला (नाटकाला) त्याने 'शोकांतिका' म्हणून संबोधिले असते, तर ते अधिक समर्पक ठरले असते.

भेद हा आहे की, पहिली ज्या घटनांचे कथन करते, त्यांमागील कारणांच्या दूरवरच्या मुळांचा त्यांना पत्ता लागत नसतो...उलटपक्षी दुसरीत हरएक बाबतीत कार्यकारणभाव लावून दाखविणे हे लेखकाचे कर्तव्य ठरते.'[१३]

'निबंधन' वा 'हेतुकथन' (व्यापकातल्या व्यापक अर्थाने) यांमध्ये कथनपद्धतीचा अंतर्भाव होतो. उदा. 'प्रमाण', 'गती', तांत्रिक युक्त्या : दृश्यात्मक वा सरधोपट कथनाशी प्रमाणबद्धता राखणारी प्रसंगाची वा नाटकाची विभागणी; तसेच या उभय पैलूंची कथनाच्या संक्षेपाशी वा कथासाराशी प्रमाणबद्धता राखणारी विभागणी.

आवर्तकबंध व तांत्रिक युक्त्या यांना 'कालखंडसापेक्ष' असा स्वभावधर्म असतो. गॉथिक अद्भुतरम्य कादंबऱ्यांना तो आहे, तसाच वास्तववादी कादंबऱ्यांनाही आहे. डिकन्सचा वास्तववाद हा परीकथांच्या पद्धतीचा (Mörchen) होता; यथातथ्यतावादी कादंबरीतल्या सारखा नव्हता, असे डिबेलियस पुन्हापुन्हा सांगतो. कारण त्यांतील तांत्रिक युक्त्यांचे पर्यवसान पुराण्या आवर्तक बंधात होते. उदा. मेलेला माणूस जिवंत होणे किंवा संततीबाबत अंती अस्सल पितृत्व प्रस्थापित होणे किंवा एखादी गूढ हितचिंतक व्यक्तीच गुन्हेगार असल्याचे शाबीत होणे.[१४]

कोणत्याही साहित्यकृतीत हेतुकथनातून 'वास्तवाभास' वर्धिष्णू होत राहिला पाहिजे. किंबहुना तेच त्याचे सौंदर्यनिष्ठ प्रयोजन. 'वास्तववादी' हेतुकथन ही एक कलात्मक युक्तीच असते. कलेमध्ये 'असण्या'पेक्षा 'भासणे' अधिक महत्त्वाचे असते.

रशियन रूपवादी 'fable' (नीतिकथा) व 'sujet' यामध्ये भेद करीत असतात. ('Sujet'चे भाषांतर 'कथात्मक संरचना' असे आपणास करता येईल.) नीतिकथेमध्ये कालनिष्ठ—कार्यकारणभावात्मक क्रमबद्धता साधलेली असते. नीतिकथेचे निवेदन कसेही केले, तरी शेवटी ती एक कथा किंवा एखाद्या कथेची कच्ची सामग्री असते. नीतिकथा सर्व आवर्तकबंधांची एकत्रित मिळवणीच असते, तर 'sujet' म्हणजे कलात्मक संरचनेसह केलेले आवर्तकबंधाचे प्रस्तुतीकरण (पुष्कळदा अगदी अभिनव बनलेले) असते. येथे जी उदाहरणे सहज सुचतात, त्यांत कालनिष्ठ स्थलांतराचा प्रत्यय येईल : **ओडीसी** किंवा **बार्नी रूज** यांमध्ये कालक्रमाच्या ओघात एकदम मध्येच होणारा कथारंभ, किंवा फॉकनरच्या **अबसलोम् अबसलोम्** मध्ये क्रमभंग होऊन मागेपुढे होणारा कथेचा ओघ. फॉकनरच्या **ॲज आय ले डाइंग्** मध्ये मातेचे प्रेत कबरस्तानाकडे नेता नेता कुटुंबीय मंडळीने आळीपाळीने केलेल्या कथानिवेदनातून कथेची संरचना आकार घेते. अशा पद्धतीने कादंबरीतील कथात्मक संरचना (sujet) म्हणजे, कथनासाठी घेतलेल्या 'विशिष्ट दृष्टिकोणा'तून वा 'कथनाच्या लक्ष्यबिंदू'तून संकल्पिलेले संविधानक होय, तर नीतिकथा म्हणजे कल्पित कथेच्या 'कच्च्या सामग्री'तून (लेखकाचा अनुभव, अध्ययन इ. मधून) काढलेली अमूर्त कल्पना होय. sujet म्हणजे नीतिकथेतून काढलेली अमूर्त कल्पना किंवा अधिक उचित

शब्दांत सांगायचे, तर ते कथनात्मक दूरदृष्टीचे अधिक धारदार लक्ष्यकेंद्रच होय.[१५]

नीतिकथेचा काल हा कथेच्या आवाक्याला गवसणी घालणारा समग्र कालावधी असतो, परंतु प्रत्यक्ष कथनकाल हा ‘ कथात्मक संरचनेशी ’ जुळणारा असतो. हा काळ म्हणजे वाचनासाठी लागणारा काळ किंवा ‘ अनुभूती ’चा काळ. अर्थात कादंबरीकार त्याचेही नियंत्रण करीत असतो. चारदोन वाक्यांत तो अनेक वर्षांचे अंतर तोडतो, तर एखाद्या नृत्यवर्णनाला किंवा चहापानसमारंभाला दोन प्रदीर्घ प्रकरणेही खर्ची घालतो.[१६]

स्वभावचित्रणाचे साधे प्रकट रूप म्हणजे ‘ नामकरण ’. प्रत्येक नामकरण हे एक प्रकारचे चैतन्यीकरण, सजीवीकरण व व्यक्तिविशेषीकरण असते. अठराव्या शतकातील सुखांतिकांमध्ये रूपककथात्मक किंवा अर्धरूपककथात्मक नावे ठेवण्याची प्रथा आढळते : फिल्डिंगचा ऑलवर्दी व थ्वॅकम्, विटवुड, मिसेस् मॅलाप्रापस्, बेंजॉमिन् बॅकबाइट. या नावांत जॉन्सन्, बनियन्, स्पेन्सर व एव्हरी मॅन यांचे पडसाद उमटलेले आहेत. परंतु अर्थसूचक नादानुवर्ती नामकरण करण्याच्या साक्षेपी पद्धतीचा अवलंब डिकन्स व हेन्री जेम्स, बालझॅक व गोगोल यांसारखे भिन्न भिन्न प्रतीचे कादंबरीकार सारखाच करताना आढळतात : पेकस्निफ, पंबल्चूक्, रोझा डार्टल् (dart; startle), मिस्टर व मिस् मर्डस्टोन (murder+stony heart). मेलविल्च्या एहॅब व इश्माएल या नावांवरून (येथे बायबलशी निगडित) साहित्यिक संदर्भ स्वभावचित्रणातील मितव्ययाला कसे साधक ठरतात, हे दिसून येते.[१७]

स्वभावचित्रणाच्या तऱ्हा अनेकानेक आहेत. आपल्या प्रत्येक प्रमुख पात्राची ओळख करून देताना प्रथम एका परिच्छेदात शारीरिक ठेवणीचे बाह्य वर्णन करून दुसऱ्यामध्ये नैतिक वा मनोवैज्ञानिक प्रकृतीचे विश्लेषण करावयाचे, ही पद्धती स्कॉटप्रभृती जुन्या कादंबरीकारांची असे. परंतु अशा सज्जड स्वभावचित्रणाच्या जागी परिचयात्मक चिठ्ठीवर बोळवण होणे शक्य असते, किंवा अशा डकविलेल्या चिठीऐवजी नकला वा मूकाभिनय करताना वापरतात तशा लकबी, हावभाव वा ठरीव वाक्प्रयोग या युक्त्याही योजता येतील. डिकन्सच्या कादंबऱ्यांमध्ये जेव्हा जेव्हा एखादे पात्र पुन्हा प्रवेश करते, तेव्हा तेव्हा त्याच्या हावभावाच्या वा भाषणाच्या लकबी, जणू खूण पटविणाऱ्या सहचिन्हासारखे कार्य करीत असतात. मिसेस् गमीज ‘ ही सदैव आपल्या म्हाताऱ्या ’चा विचार करीत असते. यूरिया हीप याच्या तोंडी ‘ अंबल ’ (umble) हा शब्द घातलेला असून त्याला हाताचे ठरीव हावभावही दिलेले आहेत. हॉथार्न् हा तर कधीकधी अक्षरशः खुणेच्या चिन्हांद्वारे स्वभावचित्र उभे करतो : उदा. झेनोबिआचे लाल फूल : वेस्टरबेल्टचे चमकदार नकली दात. उत्तरकालीन जेम्स्च्या **द गोल्डन् बाउल**मध्ये एक व्यक्तिचित्र दुसऱ्याला प्रतीकात्मक संज्ञांच्या द्वारे पाहते.

स्वभावचित्रणे स्थितिशील व गतिशील वा विकसनशील असतात. कथनकाल सीमित असणाऱ्या नाटकासारख्या साहित्यप्रकाराऐवजी **वॉर अँड पीस्**सारख्या प्रदीर्घ कादंबरीला साहजिकच दुसऱ्या पद्धतीचे स्वभावचित्रण विशेष अनुरूप वाटते. पात्राला जे विशिष्ट रूप

येत गेले, त्यांचा उलगडा नाटकामध्ये (उदा. इब्सेनच्या) हळूहळू करता येतो, कादंबरीत प्रत्यक्ष परिवर्तन घडत असतानाच ते दाखविता येते. ' चपटे ' स्वभावचित्रण (जे स्वभावतः ' स्थितिशील 'शी परस्पर–अतिव्याप्ती करते.) सर्वत प्रभावी किंवा सामाजिक दृष्ट्या साहजिकपणे डोळ्यात भरणारे एकच एक लक्षण ठळकपणे प्रस्तुत करते. ते रूपविडंबन (caricature) किंवा सारभूत स्वरूपाचे आदर्श चित्रणही असेल. अभिजाततावादी नाटकांत (उदा. रासीन) अशा तऱ्हेचे चित्रण प्रमुख पात्राच्या बाबतींत केले जाते. ' गतिशील ' व्यक्तिचित्रणाप्रमाणे ' उठावदार ' व्यक्तिचित्रणाला अवकाश आणि महत्त्वनिर्देशन यांची गरज असते व विशिष्ट दृष्टिकोण वा उत्कंठा कायम राखण्याच्या दृष्टीने केंद्रवर्ती ठरणाऱ्या पात्रांच्या बाबतीत असे चित्रण उघडच उपयुक्त ठरत असते व म्हणून सामान्य लोकांचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या पात्रवृंद (chorus) पद्धतीच्या ' चपट्या ' चित्रणाशी त्याची सांगड घालण्यात येते.[१८]

स्वभावलेखन (साहित्यिक पद्धतीचे) आणि स्वभावलेखनतंत्र (स्वभावचित्रणाचे सिद्धान्त, व्यक्तिमत्त्वाचे नमुने) यांमध्ये उघडच काही एक प्रकारचा संबंध असतो. अंशतः साहित्यिक परंपरेतून व अंशतः लौकिक मानवविज्ञानातून तयार झालेले स्वभावचित्रणाचे प्रकारभेद असतात व त्यांचा उपयोग कादंबरीकारांकडून केला जात असतो. एकोणिसाव्या शतकातील इंग्लिश व अमेरिकन कादंबरी भुरक्या व काळ्या केशकांतीचे स्त्रीपुरुष (हीथक्लिफ, मि. रॉचेस्टर, बेकी शार्प, मागी ट्युलीव्हर, झेनोबिया, मिरियम, लिजिया) पिंगट व गोऱ्या केशकांतीच्या स्त्रीपुरुष व्यक्ती (स्त्रीस्वभावचित्रांची उदाहरणे–अमेलिया सेडले, ल्यूसी डीन, हिल्डा, प्रिसीला व फीब [हॉथर्न्] लेडी रोवेना [पो]) आढळून येतात. पिंगट व गौर केशकांतीची स्त्री उत्तेजित न करणारी पण शांत वृत्तीची व एक प्रकारचा स्वभावाचा गोडवा असणारी गृहिणी असते. भुरक्या व काळ्या केशकांतीची स्त्री कामुक, तडकफडक, गूढ स्वभावाची, मोहक व अविश्वासार्ह असते. ' अँग्लोसॅक्सन् ' दृष्टिकोणानुसार तिच्यामध्ये पौर्वात्य, यहुदी, स्पॅनिश व इटालियन इतक्यांचे गुणविशेष एकवटलेले असतात.[१९]

नाटकाप्रमाणेच कादंबरीचाही काही एक ठरीव पात्रसंच असतो : नायक, नायिका, खल नायक, वल्लीछाप इरसाल पात्र (' एककल्ली पात्रे ' किंवा ' गांभीर्यातून सुटका ') शिवाय तरुण, भाबड्या मुली, आणि वडील मंडळी असतात (आईवडील, लग्न न झालेल्या मावश्या, दाया किंवा परिचारिका) लॅटीन परंपरेतील नाट्यकलमध्ये (प्लॉट्स्, टेरेन्स्, द कॉमेडिया डेलार्टे [सद्यःघटित सुखान्तिका], बेन जॉन्सन्, मोलियर) बढाईखोर शिपाई, कवडीचुंबक बाप, कारस्थानी नोकर हे ठसठशीत व परंपरागत असे पात्रनमुने उपयोगात आणलेले असतात. परंतु डिकन्स्सारखा श्रेष्ठ कादंबरीकारही अठराव्या शतकातील रंगमंच आणि कादंबरी यांमधील स्वभावचित्रांचे साचे मोठ्या प्रमाणात उचलतो व हवेतसे बदलून घेतो. त्याने स्वतः प्रस्तुत केलेले नवे नमुने दोनच आहेत : असहाय म्हातारी माणसे किंवा मुले व

स्वप्नाळू किंवा अद्भुतरम्य कल्पनेच्या दुनियेत मश्गुल असणारे लोक (उदा. चझ्ल्विद्मधील टॉम् पिंच).[२०]

पिंगट व गौर केशकांतीची नायिका किंवा काळया व सुऱ्या केशकांतीचे स्त्रीपुरुष यांच्या धर्तीवरील साहित्यिक स्वभावचित्रणांच्या नमुन्यांचे सामाजिक व मानववैज्ञानिक मूळ नि कूळ कोणतेही असो, उभयविध प्रकारच्या कादंबऱ्यांचे आकृतिबंध ठरविण्यासाठी कागदपत्रांचा ऐनजिनसी तपशील न मिळाला, तरीही पूर्वापार चालत आलेली अशी एक समान परंपरा असते. उदा. **द रोमँटिक ॲगनी** या ग्रंथात विषकन्या (Femme Fatale) व सैतानी नायक यांच्या मारिओ प्राझने केलेल्या अध्ययनात हे दिसून येईल.

कथनाहून वेगळया स्वरूपाचे साहित्यिक वर्णनाचे अंग म्हणून पार्श्वभूमीचा विचार करू लागले की, ' कल्पित कथे 'चा नाटकाहून असणारा वेगळेपणा तावडतोब नजरेत भरतो. त्यापुढचा दुसरा विचार म्हणजे कालखंडासंबंधीचा होय. पार्श्वभूमीकडे बारकाव्याने लक्ष देणे म्हणजे कादंबरीच्या सार्वत्रिक वैशिष्ट्यांपेक्षा ती स्वच्छंदतावादी आहे की वास्तवतावादी (म्ह. १९वे शतक) आहे, हे पाहणे. नाटकामध्ये नाटकाच्या ओघात, शब्दांमार्फत (शेक्सपियरप्रमाणे) पार्श्वभूमी उभी करता येते किंवा दृश्ये आखून ती तयार करणारे लोक किंवा सुतार यांना जरूर त्या रंगमंचविषयक सूचना देऊन देखाव्यांमार्फतही पार्श्वभूमी उभी करता येते. शेक्सपियरच्या काही ' दृश्यां 'चे नेमके स्थानांकन वा प्रदेशांकन करावयाची गरज नसते. परंतु कादंबरीच्या कक्षेतील पार्श्वभूमीचे वर्णन मोठ्या प्रमाणावर बदलणारे असते. फील्डिंग व स्मॉलेट यांच्याप्रमाणे जेन् ऑस्टेन् ही बाह्य किंवा अंतर्गत दृश्यांचे क्वचितच वर्णन करताना आढळते. प्रारंभी बाल्झॅकच्या प्रभावाखाली जेम्सने ज्या कादंबऱ्या लिहिल्या, त्यांत घरे, निसर्गदृश्ये या दोहोंची अगदी बारकाव्याची वर्णने आढळतात; परंतु त्याच्या उत्तरकालीन कादंबऱ्यांत त्याऐवजी दृश्यांचा **भावानुभव** साकल्याने **जाणवावा** अशी प्रतीकात्मक वर्णने दिसून येतील.

स्वच्छंदतावादी वर्णनांचे उद्दिष्ट एखादी मनोवस्था साकार करणे व तिचे सातत्य राखणे हे असते, संविधानक व स्वभावचित्र यांवर एकूण सूर (tone) आणि परिणाम यांचा जबरदस्त प्रभाव असतो. ॲन् रॅडक्लिफ व पोप ही याची उदाहरणे. यथातथ्यतावादी (Naturalistic) वर्णनाची तऱ्हा सत्याभासात्मक उत्कंठा राखता यावी, म्हणून दस्तैवजी कागदपत्रांसारखी तपशिलवार असते (डिफो, स्विफ्ट, झोला). पार्श्वभूमी म्हणजे भोवतालची परिस्थिती होय आणि भोवतालची परिस्थिती विशेषतः घरातली आंतरदृश्ये म्हणजे व्यक्तिचित्रांचा साहचर्यलक्षणात्मक (metonymic) व रूपकात्मक आविष्कारच असतो. घराचे वर्णन करा, त्यात माणसाचे वर्णन आलेच म्हणून समजा. बाल्झॅकने कवडीचुंबक गांद्रेचे घर किंवा व्होकेची खाणावळ यांची जी तपशिलवार वर्णने केलेली आहेत, ती अप्रस्तुत तर नाहीतच; पण अनाठायीही म्हणता येणार नाहीत.[२१] ही घरे त्यांच्या मालकांचा आविष्कार

करीत असतात; त्यात राहणाऱ्या माणसावर ती हवामानाइतकाच परिणाम करीत असतात. रॅस्टिशनॅकची प्रतिक्रिया म्हणजे एका अर्थी कनिष्ठ मध्यमवर्गाला (petty bourgeois) कळकट खाणावळीबद्दल वाटणाऱ्या तिटकाऱ्याची व तसेच दुसऱ्या अर्थी व्हाट्रिनचीही तावडतोबीची प्रतिक्रिया होती, पण त्याचबरोबर एकीकडे ती गोरिऑच्या अधःपतनाचे गणित मांडण्याचे काम करते, तर दुसरीकडे आलटूनपालटून येणाऱ्या वैभवशाली वर्णनांशी कायमचे मांडून ठेवलेले विरोधी चित्र म्हणूनही ती उपयोगी पडते.

पार्श्वभूमी ही मानवी इच्छांची अभिव्यक्ती असू शकते. पार्श्वभूमी यथातथ्य असेल, तर ती मानवी इच्छेचे प्रक्षेपणही ठरू शकेल. आत्मविश्लेषक ॲमिएल म्हणतो, 'निसर्गदृश्य ही-सुद्धा एक मनोऽवस्थाच असते ना ?' मानव आणि निसर्ग यांमध्ये साहजिकच सहसंबंध असतात, अशा संबंधांची अनुमती स्वच्छंदतावाद्यांना (मात्र त्यांनाच तेवढी नव्हे) अत्यंत तीव्रतेने भावलेली असल्याचे दिसून येते. वादळी व्यक्तिमत्त्वाचा बंडखोर नायक स्वेच्छेने स्वतःला वादळात झोकून देतो. सूर्यासारख्या स्वभावाच्या व्यक्तीला सूर्यप्रकाश आवडतो.

शिवाय पार्श्वभूमी हे एक जबरदस्त नियामक असे तत्त्वही असते, जिच्यावर व्यक्तीला फारसे नियंत्रण ठेवता येत नाही, अशी भौतिक वा सामाजिक परिस्थिती कार्यकारणभावरूप ठरते. मग अशी पार्श्वभूमी हार्डीची एगडन हीथ वा ल्यूइसची झेनिथही असू शकेल. अनेक आधुनिक कादंबऱ्यांतून महानगर (पॅरिस, लंडन, न्यूयॉर्क) हेच सर्वांत वास्तव चित्र ठरलेले आहे.

पत्रे वा दैनंदिन्या यांच्या द्वारा कथा सांगता येते, किंवा ती आख्यायिकांतूनही विकसित करता येते. ऐतिहासिक दृष्टीने अन्य कथांना गवसणी घालणारी चौकटरूप कथा ही आख्या-यिका व कादंबरी यांच्यामधला पूलच असते. **डे कॅमेरॅान** मध्ये आशयसूत्रानुसार कथांचा समूह एकत्र गुंफलेला आहे. कँटरबरी टेल्समध्ये आशयसूत्राधारे (उदा. विवाह) गुंफलेला कथाकलापाचा गोफच आहे व त्याला कथेद्वारेच उभे केलेले कथानिवेदकाचे व्यक्तिचित्र आणि परस्परांत सामाजिक व मानसिक तणाव असणाऱ्या व्यक्तिचित्रांचा एक संच यांची उत्कृष्ट जोड करून दिलेली आहे. कथाकलापयुक्त कथेची एक वेगळी स्वच्छंदी (Romantic) आवृत्तीही आढळते. उदा. अरविंङ्गकृत **टेल्स ऑफ ए ट्रॅव्हलर** व हाफमन्‌कृत **टेल्स ऑफ द सेरॅपियन ब्रेद्रेन. मेलमॉथ् द वांडरर** ही गॉथिक धर्तीची कादंबरी म्हणजे भयानकाचा कायम राखलेला सूर वगळता शिथिलपणे गुंफलेला कथाकलापच आहे. तो लोकविलक्षण कथांनी युक्त असला, तरी तेवढाच प्रभावी आहे, ही गोष्ट निर्विवाद.

सध्या प्रचारातून गेलेली आणखी एक तांत्रिक युक्ती म्हणजे कादंबरीच्या पोटात लघु-कथेची योजना करणे (उदा. **टॉम जोन्स**मधील 'मॅन् ऑन् द हिल्स टेल', **विल्हेम माइस्टर** मधील 'कन्फेशन्स ऑफ ए ब्यूटिफल सोल'). एका स्तरावर पुस्तकाचे आकारमान वाढ-विण्याची तर दुसऱ्या स्तरावर थारेपालट करण्याची ही धडपड असते. व्हिक्टोरियाकालीन

तिमजली कादंबऱ्या ही दोन्ही उद्दिष्टे चांगल्या प्रकारे साधताना दिसून येतात. दोन किंवा तीन संविधानकांचा क्रम (त्यांच्या बदलत्या रंगमंचावर) आलटून पालटून चालवीत. पुढे त्या संविधानकांची परस्परगुंफण कशी अकस्मात साधता येते, हे त्या कादंबऱ्या दाखवून देतात. अर्थात एलिझाबेथकालीन लेखकांनी अशा प्रकारे संविधानकांची एकत्र गुंफण करण्याचे कौशल्य पूर्वीच उत्तम प्रकारे दाखविलेले होते. कलात्मक हाताळणी केल्यास एक संविधानक दुसऱ्याशी समांतर रीतीने चालते (किंग लियरप्रमाणे) किंवा त्याची 'गांभीर्यापासून सूट' (comic relief) वा विडंबित चित्र यांसारखी योजना केल्यास दुसऱ्या संविधानकाला उठाव देण्याचे कार्य साधते.

प्रथमपुरुषी (the Ich–Erzählung) कथानिवेदनपद्धतीचे महत्त्वमापन तिला अन्य कथनपद्धतीशी काळजीपूर्वक तोलूनमापूनच केले पाहिजे. अर्थात असा कथानिवेदक आणि प्रत्यक्ष लेखक यांमध्ये गल्लत करता कामा नये. प्रथमपुरुषी निवेदनाचे प्रयोजन व परिणाम यांत विविधता असते. कधी कधी निवेदकाचे पात्र कमी धारदार दाखवून तो अन्य स्वभावचित्रांहून अधिक 'सत्य' भासावा, असा परिणाम साधलेला असतो (डेव्हिड् कॉपरफिल्ड्). उलटपक्षी मॉल् फ्लँडर्स् व हक् फिन् ही आपापल्या कथाभागांतली केंद्रवर्ती पात्रे आहेत. पोकृत 'द हाउस् ऑफ अशर'मध्ये प्रथमपुरुषी निवेदनामुळे अशरच्या तिऱ्हाइत मित्राशी वाचक तादात्म्य पावतो व अंतिम भीषण पर्यवसानातून तो त्याच्या समवेतच स्वतःही अंग काढून घेतो. परंतु 'लिजिया', 'बेरेनाइस्' व 'द टेल्-टेल् हार्ट्' यांमध्ये मज्जारुग्ण, मनोविकृत प्रमुख पात्रच आपली कथा सांगत असते. तेथे निवेदक स्वतःच्या अपराधांचा कबुलीजबाब देत असतो. त्यासाठी तो जे सांगतो व ते ज्या पद्धतीने सांगतो, त्यातूनच स्वतःचे स्वभावचित्रण साधीत असतो. आपण त्याच्याशी तादात्म्य पावू शकत नाही.

एखादी कथा आपले अस्तित्व कशा रीतीने टिकवून धरते, हा प्रश्न मोठा कुतूहलपूर्ण आहे. काही कथा अगदी साक्षेपीपणे सादर केलेल्या असतात (**कॅसल ऑफ ओट्रँटो, टर्न् ऑफ द स्क्रू, स्कार्लेट लेटर**) : प्रत्यक्ष कथेपासून लेखकाला वा वाचकाला बऱ्याच अंशी अलिप्त राखण्यात आलेले असते. अने बला गोष्ट सांगितली किंवा गोष्टीचे हस्तलिखित अने बकडे नेऊन टेविलेले होते व मग बनेच बहुधा क ची शोकांतिका लिहून काढली, अशा तऱ्हेचे तिचे प्रस्तुतीकरण असते. पोने रचलेल्या प्रथमपुरुषी निवेदनाच्या कथा कधी कधी बाह्यात्कारी नाट्यछटात्मक (Dramatic monologue) असतात ('अमॉंटिलॅडो'); तर कधी एखाद्या गांजलेल्या आत्म्याने आपल्या मनावरचे ओझे उघड उघड हलके करण्याच्या उद्देशाने, आपल्या जीवनाचा कबुलीजबाबच लिहून काढलेला असतो (द टेल्–टेल् हार्ट'). अनेकदा गृहीत भूमिकाच स्पष्ट नसते : 'लिजीया'मध्ये निवेदक स्वतःशीच आत्मगत भाषण करीत आहे, असे म्हणायचे की स्वतःची भयानकाची भावना पुनर्जागृत करण्यासाठी आपल्या कथेची तालीम करून पाहत आहे, असे मानायचे ?

लेखकाचे स्वतःच्या कृतीशी नाते कोणत्या प्रकारचे आहे, ही कथनात्मक पद्धतीमधील केंद्रवर्ती समस्या होय. नाटकाचा लेखक नाटकात अनुपस्थित असतो; तो नाटकामागे दिसेनासा होतो. परंतु महाकाव्याचा लेखक प्रत्यक्ष कथेचे निवेदन (संवादपद्धतीहून भिन्न रीतीने) स्वतःच्या शैलीत करीत असताना, व्यावसायिक कथाकथकाप्रमाणे काव्यौघात अधूनमधून स्वतःची भाष्येही करीत असतो.

स्वतः साक्षीभूत असल्याचा किंवा कथनात सहभागी असल्याचा दावा करून कादंबरीकारसुद्धा कथेचे निवेदन करू शकतो. तो 'सर्वसाक्षी लेखका'प्रमाणे तृतीयपुरुषी तऱ्हेने लिहू शकतो. परंपरागत व 'स्वाभाविक' अशी निवेदनपद्धती हीच होय, हे निःसंशय. सदीप सरकपडद्यांसह किंवा वार्तापटांसह व्याख्यान चालू असता एखादा व्याख्याता जसा लगतच उभा असतो, तद्वत लेखक आपल्या कृतीशेजारीच उभा असतो.

महाकाव्यपद्धतीच्या संकरयुक्त निवेदनाहून वेगळी वाट काढण्याच्या दोन तऱ्हा आहेत. त्यांपैकी एकीला स्वच्छंदी–छद्मोक्तीची पद्धती असे म्हणता येईल. या पद्धतीत निवेदकाच्या भूमिकेचे महत्त्व जाणूनबुजून वाढविलेले असते. ही 'कला' नसून 'जीवन' आहे अशा कोणात्याही संभाव्य सत्याभासाला छेद देण्यात तिला आनंद वाटतो व पुस्तकाच्या लिखित साहित्यिक प्रकृतीवर तिचा भर असतो. या पद्धतीचा जनक स्टर्न व त्यातल्या त्यात त्याची **ट्रिस्ट्रॅम् शँडो** ही कादंबरी. जर्मनीत जिऑ पॉल रिश्टर व टीक तसेच रशियात व्हेल्टमन् व गोगोल यांनी हीच पद्धती अनुसरली आहे. **ट्रिस्ट्रॅम् शँडी**ला कादंबरीलेखनासंबंधीची कादंबरी असे म्हणता येईल. तीच गोष्ट जीद च्या **Les Faux Monnayeurs** (बनावट नाणी पाडणारे)ची; तसेच तिला अनुसरणाऱ्या **पॉइंट काउंटर पॉइंट** या कादंबरीची आहे. स्वभावचित्रे लेखकाने उत्पादन केलेली कळसूत्री बाहुली असतात, अशी सतत जाणीव करून देणारी व खूपच टीकास्पद ठरलेली **व्हॅनिटी फोअर**मधील थॅकरेची हाताळणी निखालसपणे साहित्यिक छद्मोक्तीचा एक प्रकारच होय: साहित्य हे दुसरे तिसरे काही नसून साहित्यच असते, याचे आत्मभान करून देणारे शेवटी साहित्यच होय.

याच्या नेमके उलट असे कादंबरीचे साध्य म्हणजे 'वस्तुनिष्ठ' वा 'नाट्यात्मक' पद्धती. या पद्धतीचे सोदाहरण समर्थन म्हणजे जर्मनीतील ऑटो लुडविक्च्या, फ्रान्समधील फ्लॉबेर व मोपासाँच्या व इंग्लंडमधील हेन्री जेम्स्च्या कादंबऱ्या.[२४] या पद्धतीच्या पुरस्कर्त्यांनी, समीक्षकांप्रमाणेच कलावंतांनीही, कलात्मक पद्धती म्हणजे काय ती हीच, असे मांडण्याचा प्रयत्न केलेला आहे (अर्थात हे हट्टाग्रही मत मानलेच पाहिजे, असे नाही). हेन्री जेम्स्चा सिद्धान्त व व्यवहार यांच्या आधारे सिद्ध झालेले साहित्यशास्त्र ज्याला म्हणता येईल, अशा पर्सी लबकच्या **क्रॅफ्ट ऑफ फिक्शन्**मध्ये या पद्धतीचे लक्षणीय विवेचन करण्यात आलेले आहे.

या संदर्भात 'वस्तुनिष्ठ' ही संज्ञा अधिक चांगली, कारण 'नाट्यात्मक' संज्ञेचा अर्थ 'संवाद' किंवा 'कृती, वर्तन' (विचार व भावानुभव यांच्या आंतर्विश्वाशी विरोधी) असा

होऊ शकेल, परंतु नाटक व रंगभूमी यांपासूनच या आंदोलनाला प्रेरणा मिळालेली आहे हे अगदी स्पष्ट आहे. पूर्वीच्या म्हणजे अकराव्या शतकातील सुखांतिका व अतिरंजित नाटक यांतून डिकन्सने ठरीव ठशाचे वाक्प्रयोग उचलले होते, मूकाभिनयातील हावभाव आणि स्वभाव-दर्शन यांच्या तांत्रिक युक्त्या घेतल्या होत्या, तसेच डिकन्सच्या आधारावरच पुढे ऑटो लुडविगने आपल्या एतद्विषयक उपपत्ती बसविलेल्या आहेत. कथनापेक्षा संवाद आणि मूकाभिनय यांतून साधलेल्या प्रस्तुतीकरणाकडे, एखाद्या गोष्टीविषयी काही सांगण्याऐवजी त्या गोष्टीचे दर्शन घडविण्याकडे डिकन्सचा स्वाभाविक कल आहे. हेन्री जेम्सने इब्सेनच्या रंगभूमीपासून धडे घेतले,[२५] तसे अन्य प्रकारच्या व अधिक सूक्ष्म बनलेल्या रंगभूमीपासून कादंबरीने काही पद्धतींचे धडे घेतलेले आहेत.

वस्तुनिष्ठ पद्धती ही काही नुसते संवाद आणि वर्तनक्रम यांच्या निवेदनापुरतीच मर्यादित समजून (उदा. जेम्सकृत ' द ऑक्वर्ड एज, हेमिंग्वेकृत ' द किलर्स ') चालणार नाही. अशी मर्यादा घालून घेतल्याने कादंबरीची रंगभूमीशी अगदी साक्षात तशीच अगदी विषम स्वरूपाची स्पर्धा सुरू होईल. ज्या मानसिक जीवनाचे दर्शन घडविणे रंगभूमीवर अवघडल्यागत शक्य असते, त्याचे प्रस्तुतीकरण करण्यात अशा कादंबरीचा हातखंडा असतो. तिची अत्यावश्यक तत्त्वे म्हणजे सर्वसाक्षी निवेदकाच्या भूमिकेचा स्वेच्छेने केलेला अस्त व त्याऐवजी नियंत्रित ' निवेदनभूमिके 'ची (point of view) केलेली स्वीकृती. ही कादंबरी आपणास ' चित्रपटा 'ची आणि ' नाटका 'ची आलटूनपालटून अनुभूती देऊ शकते, अशा दृष्टिकोणातूनच जेम्स व लबक या पद्धतीकडे पाहताना दिसतात. नाटकात ' दृश्य ' असते, त्याचा जो भाग संवादात्मक असतो, त्यामधून एखादी महत्त्वाची घटना किंवा खटकेदार प्रसंग काही तपशिलासह उभा केलेला असतो. पण या कादंबरीप्रकाराचे वेगळेपण असे की, तिच्यात जे जे म्हणून घडत असते (आत्मगत व प्रकट), त्यासंबंधीची स्वभावचित्रांची जाणीव तिला जास्त प्रमाणात प्रस्तुत करता येते, हाच त्या उभयतांच्या म्हणण्याचा इत्यर्थ आहे.[२६] ' चित्र ' हेसुद्धा ' नाटका 'इतकेच वस्तुनिष्ठ असते; फक्त चित्रात विशिष्ट व्यक्तिनिष्ठेचा म्हणजे एका पात्राचा (मादाम बॉवरी, स्ट्रेथर) वस्तुनिष्ठ आविष्कार असतो, तर ' नाटक' हे संवाद आणि वर्तन यांचे वस्तुनिष्ठ चित्रण असते. या उपपत्तीत निवेदन-भूमिकेत बदल केलेला चालतो (उदा. द गोल्डन बाउलच्या उत्तरार्धात युवराजाऐवजी युवराज्ञीच उत्तरोत्तर आस्थाकेंद्र बनत जाते.). मात्र तो बदल पद्धतशीर रीत्या व्हावयास हवा. एक तर आपल्या स्वभावाशी विसदृश नसलेल्या एखाद्या पात्राच्या मुखाने कादंबरीकार आपल्या काही मित्रांना कथेचे निवेदन करतो (कॉन्रॅडच्या ' यूथ 'मधील मार्लो) किंवा सर्व काही जाणिवेच्या चष्म्यातूनच पाहिले जाते (दि अँबॅसडर मधील स्ट्रेथर) : इथे आग्रह असतो तो कादंबरीच्या आत्मसुसंगत वस्तुनिष्ठेचा. जर का लेखकाला कादंबरीत पुरते ' विरघळून ' जायचे नसेल, तर इतर स्वभावचित्रांचा जो आवाका व दर्जा असेल, त्याप्रमाणेच स्वतःला

किंवा स्वतःच्या प्रतिनिधीला त्याने घेतले पाहिजे.[२७]

कालपरिमाणात प्रस्तुतीकरण किंवा स्वभावचित्रांच्या बरोबर सर्व प्रक्रियांमध्ये वाचकानेही जातीने हजर असणे, ही गोष्ट वस्तुनिष्ठ पद्धतीचा अविभाज्य पैलू आहे. 'चित्र' आणि 'नाटक' यांना काही अंशी सारांशकथनाची जोड द्यावीच लागत असते (उदा. 'पहिल्या व दुसऱ्या अंकामध्ये पाच दिवसांचा कालावधी लोटलेला आहे' अशी रंगभूमीवरील सूचना). परंतु अशा योजनेचा अवलंब शक्यतो कमीत कमी असावा. व्हिक्टोरियाकालीन कादंबरीच्या उपसंहारात्मक प्रकरणात प्रमुख पात्रांचे भावी जीवन, कोणाचे विवाह, कोणाचे मृत्यू यांचा संक्षेपाने पाढा वाचलेला असे. जेम्स, हॉवेल्स व त्यांचे समकालीन कादंबरीकार यांनी ह्या प्रकाराला कलादृष्ट्या घोडचूक मानून तो बंद केला. वस्तुनिष्ठतेच्या सिद्धान्तानुसार पुढे काय घडणार आहे, याचा अंदाज लेखकाने आगाऊ देता कामा नये, त्याने आपला लेखनपट असा उलगडत नेला पाहिजे की, आपल्याला एका वेळी एकच ओळ दिसावी. रेमाँ फर्नोडिस याने रेसी (recit) आणि रोमां (roman) यांमध्ये भेद केलेला आहे, तो असा : 'रेसी' म्हणजे उद्‌घाटन आणि वर्णन यांच्या शिरस्त्यानुसार जे काही आगाऊ घडून गेलेले आहे व आता वर्तमानात कथन केले जात आहे, त्याचे निवेदन होय; तर रोमाँ किंवा कादंबरी म्हणजे जिवंत निर्मितीच्या क्रमानुसार कालपरिमाणात घडणाऱ्या घटनांचे प्रस्तुतीकरण होय.

वस्तुनिष्ठ कादंबरीची एक तांत्रिक युक्ती असते. तिला जर्मन भाषेत '**erlebte Rede**' (आत्मानुभूत भाषण), फ्रेंचमध्ये '**le style indirect libre**' (अप्रत्यक्षमुक्त शैली Thibaudet तिबोदे) आणि **le monologue inte'rieur** '(अंतर्गत एकोक्ती : Dujardin द्युझार्दँ) व इंग्रजीत 'Stream of consciousness' (संज्ञाप्रवाह) या विल्यम् जेम्स-पासून सुरू झालेल्या संज्ञेने संबोधतात. इंग्रजी संज्ञा बरीचशी स्वैर व समांतर कल्पनांना पोटात घेणारी आहे.[२९] 'द्युझार्दँ' यातून 'अंतर्गत एकोक्ती'ची (interior monologue) व्याख्या 'लेखकाच्या स्पष्टीकरणाचा वा भाष्याचा मध्ये अडथळा न येता स्वभावचित्राच्या आंतर्जीवनात थेट प्रवेश करून देणारी तांत्रिक युक्ती' व 'अबोध मनाच्या सन्निकट असणाऱ्या अगदी अंतरंगातील विचारांचा आविष्कार' अशी केली आहे. द ॲम्बॅसडर्समध्ये जेम्सने 'स्ट्रेथर'च्या मनाची गोष्ट सांगितलेली नसून त्याने 'प्रत्यक्ष मनालाच बोलायला लावले आहे, त्यालाच नाट्यात्म बनविले आहे,' असे लबकने म्हटले आहे.[३०] या तांत्रिक युक्त्या व त्यांचे आधुनिक साहित्यात उमटलेले पडसाद यांच्या इतिहासाचा अभ्यास नुकताच कोठे सुरू होत आहे : शेक्सपियरची स्वगते हा या बाबतीतला पहिला पूर्वज, लॉक-प्रणीत कल्पनांच्या मुक्तसाहचर्याची संकल्पना लावून दाखविणारा स्टर्न हा दुसरा, तर 'आंतरिक मनोविश्लेषण' अथवा स्वभावचित्राच्या विचारांच्या, भावभावनांच्या आंदोलनाचे लेखककृत संक्षेपरूप वर्णन हा तिसरा होय.[३१]

कल्पित कथेच्या विश्वासंबंधी (संविधानक, स्वभावचित्रे व पार्श्वभूमी) आमचे हे तिसऱ्या

स्तरावरील निष्कर्ष सांगताना आम्ही प्रामुख्याने कादंबऱ्यांची उदाहरणे घेतली असली, तरी साहित्यकृती म्हणून नाटकाचा जेव्हा विचार करतो, तेव्हा हे स्तर तितकेच प्रस्तुत ठरणारे आहेत, हे ध्यानात ठेवले पाहिजे. 'अतिभौतिक गुणधर्म' या चौथ्या व शेवटच्या स्तराचा लेखकाच्या 'विश्वा'शी घनिष्ठ संबंध आहे व जीवनदृष्टी किंवा 'विश्वा'तून ध्वनित होणारा सूर (tone) यांच्याशी तो स्तर समतुल्य आहे, परंतु पुढे मूल्यमापनाच्या हाताळणीच्या वेळी या गुणविशेषांकडे पुन्हा एकदा अधिक बारकाईने लक्ष पुरवावे लागणारच आहे.



सतरा /

साहित्य-प्रकार

साहित्य म्हणजे केवळ फुटकळ कविता, नाटके, कादंबऱ्या यांचा एक पुंजका तर नव्हे? आजकाल काही मंडळींनी, विशेषतः क्रोचेने अशा धर्तीची नाममात्रवादी उत्तरे दिलेली आढळतील.[1] अभिजाततावादी वर्चस्वाच्या अतिरेकाविरुद्ध नोंदविलेली एक प्रतिक्रिया म्हणून क्रोचेचे उत्तर समजण्यासारखे आहे, तरीपण साहित्यिक जीवन व साहित्यिक इतिहास यांतील तथ्यांना न्याय द्यावयाचा म्हटल्यास हे उत्तर मोठेसे प्रशस्त ठरत नाही.

साहित्य-प्रकार हीसुद्धा काही नुसती नावे नसतात; कारण ज्या सौंदर्यास्वादाच्या परंपरेत एखादी साहित्यकृती सहभागी असते, ती परंपराच तिचा स्वभाव घडवीत असते. 'अंमल-बजावणी झालीच पाहिजे, अशा संस्थागत आज्ञा म्हणजे साहित्यप्रकार' असे म्हणता येईल; पुन्हा 'या आज्ञा लेखकावर जुलूम करतात, तद्वत लेखकाकडून स्वतःवर जुलूमही करवून घेतात.'[2] राजकारण व धर्म यांविषयी कडवा स्वातंत्र्यवादी असणारा मिल्टन् काव्याच्या बाबतीत परंपरावादी होता. डब्यू. पी. कार याने नीटसपणे पुढे मांडल्याप्रमाणे 'महाकाव्याच्या अमूर्त संकल्पनेने तो पछाडलेला होता. खऱ्या महाकाव्याचे, नाटकाचे नेमके विषय कोणते आहेत' हे त्याला चांगले माहीत होते.[3] पण त्याबरोबरच अभिजातवादी काव्यप्रकार कशा प्रकारे जुळवून घ्यायचे, कसे ताणून घ्यायचे, कसे बदलून घ्यायचे, याचेही त्याला ज्ञान होते. **ईनियड**चे ख्रिस्तीकरण व मिल्टनीकरण कसे करून घ्यायचे, तसेच **सॅम्सन् ॲगनिस्टीस्**मध्ये ग्रीक शोकांतिकेच्या धर्तीवर हाताळलेल्या एका हिब्रू लोककथेच्या माध्यमातून स्वतःची व्यक्तिगत कहाणी कशी सांगायची, हेही त्याला ठाऊक होते.

धर्मसंस्था, विद्यापीठ वा राज्यशासन या जशा संस्था आहेत, तशी साहित्यप्रकार हीसुद्धा एक 'संस्था'च आहे. एखादा प्राणी किंवा एखादी वास्तू, मंदिर, ग्रंथालय वा राजभवन

यांचे ज्या प्रकारचे अस्तित्व असते, तसे अस्तित्व साहित्यप्रकाराला असत नाही; तर एखाद्या संस्थेच्या अस्तित्वासारखेच ते अस्तित्व असते : एखादा माणूस विद्यमान संस्थांमार्फत कार्य करू शकतो, तसाच आत्माविष्कार साधू शकतो, नव्या संस्था जन्माला घालू शकतो, शिवाय त्यांच्या प्रत्यक्ष आयोजनात वा दैनंदिन कार्यक्रमांत भाग न घेताही यथाशक्य त्यांच्याबरोबर राहू शकतो किंवा तो त्या संस्थांत प्रत्यक्ष सामील होऊ शकतो; पण तसे झाल्यास मग त्याला त्या संस्थांना नवा आकार द्यावा लागतो.[४]

साहित्यप्रकारांचा सिद्धान्त हा एक व्यवस्थापनाचा सिद्धान्त आहे : तो साहित्य आणि साहित्येतिहास यांचे जे आपण वर्गीकरण करीत असतो, ते स्थल-काल-परिमाणांवर (काल-खंड किंवा राष्ट्रीय भाषा) आधारलेले नसते, तर व्यवस्थापनाच्या वा संरचनेच्या वैशिष्ट्य-पूर्ण साहित्यिक नमुन्यांवर आधारलेले असते.[५] ऐतिहासिक अध्ययनाहून भिन्न असणाऱ्या कोणत्याही समीक्षात्मक वा मूल्यमापनात्मक अध्ययनात, कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपात, अशा संरचनात्मक प्रकारांच्या आवाहनाची दखल घ्यावी लागते. उदाहरणार्थ, एखाद्याला जर का एखाद्या कवितेवर निर्णायक मत द्यावयाचे असेल, तर त्याला काव्यासंबंधीचा आपला समग्र अनुभव तसेच काव्यासंबंधीची आपली वर्णनात्मक व प्रमाणकात्मक संकल्पना यांचे आवाहन (अर्थातच, कोणत्याही व्यक्तीची काव्यविषयक संकल्पना नेहमीच विशिष्ट कवि-तांच्या उत्तरोत्तर येणाऱ्या अनुभवांतून व मूल्यमापनांतून बदलत राहात असली, तरीसुद्धा) लगामी लावावेच लागत असते.

साहित्यकृती म्हटली की ती, कोणत्या ना कोणत्या प्रकारात, पडलीच पाहिजे, अशी धारणा साहित्यप्रकारांच्या या सिद्धान्तात अंतर्भूत असते काय ? कोणत्याही साहित्यचर्चेत हा प्रश्न उपस्थित केला गेलेला नाही, हे आम्हाला माहीत आहे. निसर्गसृष्टीशी असलेले साधर्म्य ध्यानात घेऊन उत्तर द्यायचे, तर ते आपण खचितच होकारार्थी देऊ : अगदी देवमासा आणि वटवाघूळ हेसुद्धा विशिष्ट वर्गात घालता येतात, एका जीवकोटीतून दुसऱ्या जीवकोटीत संक्रमण करणारे प्राणी अस्तित्वात आहेत, हेही आपणास मान्य झालेले आहे. आपल्या प्रश्नाला अधिक रेखीवपणा येऊन लक्ष्यकेंद्र लाभेल, अशा प्रकारे एकामागून एक फेरमांडण्या करून पाहू या. एका साहित्यकृतीच्या अध्ययनाला दुसऱ्या साहित्यकृतीचे साहाय्य व्हावे, इतके त्यांचे साहित्यिक नाते जवळिकेचे असते काय ? शिवाय साहित्यप्रकाराच्या संकल्पनेत ' हेतू 'चा प्रश्न कितपत गुंतलेला आहे ? हरएक साहित्यप्रकारांतील अग्रदूत साहित्यिकाने याबाबतीत कोणता हेतू बाळगलेला होता ? इतर कोणते हेतू बाळगोत आले आहेत ?[६]

साहित्यप्रकार अचल राहतात काय ? तसा तर संभव दिसत नाही. नव्या कृतींची भर पडत असताना आपण ठरविलेल्या कोटींत बदल घडून येत असतो. येथे **ट्रिस्ट्रॅम शँडी** किंवा **युलिसिस्** या कृतींचा कादंबरीविषयक सिद्धान्तावर झालेला परिणाम विचारात घ्यावा. **पॅरॅडाइज लॉस्ट** रचीत असताना आपण ते **ईलियड**प्रमाणे **ईलियड**सारखेही रचीत आहो, अशी मिल्टनची

धारणा होती. **ईलियडची** गणना मौखिक महाकाव्यात आपण केली वा न केली तरी मौखिक महाकाव्य आणि साहित्यिक (विदग्ध) महाकाव्य हा भेद आपणास खचितच मानावा लागतो. महाकाव्य आणि अद्‌भुतरम्य कादंबरी (Romance) हे दोन्ही प्रकार अविभक्त होते व महाकाव्याचे रूपककथात्मक वैशिष्ट्य महत्त्वाचे मानले जात होते, अशा काळात **फेअरी क्वीन्ची** रचना झालेली आहे व बहुधा मिल्टन्ने त्या कृतीला महाकाव्यात गणलेही नसते, तरीपण आपण होमरच्या धर्तीवर काव्यरचना करीत आहोत, अशीच खुद्द स्पेन्सरची समजूत होती, यात काही शंका नाही.

खरे पाहता, एखादे नवे वर्गीकरण, एखादा नवजात आकृतिबंध यांचे शोधन व प्रसारण हे समीक्षाव्यवहाराचे एक महत्त्वाचे कार्य दिसते. एम्प्सनने **ॲज यू लाइक इट, द बेगर्स ऑपेरा, ॲलिस इन् वंडरलँड** यांना गोपकथांची रूपे म्हणून एका गटात गोवलेले आहे. **द ब्रदर्स कारामाझोव्हची** गणना इतर खुनी रहस्यकथांच्या पंगतीत करण्यात आलेली आहे.

ॲरिस्टॉटल् आणि होरेस् यांचे ग्रंथ म्हणजे साहित्यप्रकारांच्या सिद्धान्तक्षेत्रात आपणास मार्गदर्शक ठरणाऱ्या अभिजात संहिताच म्हणता येतील. त्यांच्या काळापासून शोकांतिका आणि महाकाव्य हे दोन वैशिष्ट्यपूर्ण (तसेच दोन प्रमुख) वाङ्मयप्रकार, असे आपण मानीत आलो आहो. परंतु इतर काही, अधिक मूलभूत भेदांची–नाटक, महाकाव्य आणि भावगीत–यांतील भेदांची निदान ॲरिस्टॉट्ल्ला तरी अवश्यमेव जाणीव होती. बहुतेक आधुनिक साहित्यसिद्धान्तांत गद्य-पद्य हा भेद पुसून टाकण्याकडे व त्याहीपुढे कल्पनाप्रधान साहित्याची (Dichtung) विभागणी, कथासाहित्य (कादंबरी, लघुकथा, महाकाव्य), नाटक (गद्य वा पद्य), काव्य (प्राचीन ' भावकाव्या 'शी जुळणाऱ्या संकल्पनेवर केंद्रित होणारी रचना) अशी विभागणी करण्याकडे कल दिसून येतो.

या तीन काहीशा अंतिम कोटी आणि त्याचबरोबर शोकांतिका आणि सुखांतिका यांसारख्या ऐतिहासिक कोटी या दोन्ही गटांना ' साहित्यप्रकार ' ही संज्ञा लावू नये, असे व्हिएटोर याने यथायोग्य रीतीने सुचविलेले आहे.[७] फक्त दुसऱ्या ऐतिहासिक प्रकारांना ती लावावी ह्या व्हिएटोरच्या मताशी आम्ही सहमत आहोत, परंतु पहिल्या गटाला गवसणी घालणारी संज्ञा मिळणे कठीणच आहे–शिवाय बहुधा व्यवहारात तिची फारशी गरजही लागत नसते.[८] प्लेटो आणि ॲरिस्टॉट्ल् यांनी ' अनुकरणाच्या पद्धती ' नुसार (किंवा ' प्रस्तुतीकरणांच्या पद्धती नुसार) तीन प्रमुख प्रकारांत जो भेद केलेला आहे, तो असा : भावकाव्य हा कवीचा स्वतःचा मुखवटा (persona) असतो; महाकाव्यात (किंवा कादंबरीत) कवी हा अंशतः स्वतःच निवेदक म्हणून बोलतो व अंशतः आपल्या पात्रांना परस्परांमधील प्रत्यक्ष संभाषणांच्या रूपाने बोलायला लावतो (मिश्र निवेदनपद्धती), नाटकामध्ये कवी पात्रसंचाआड अंतर्धान पावत असतो.[९]

साहित्याच्या संदर्भात कालपरिमाणांचीच नव्हे, तर भाषिक रूपविन्यासाची या तीन

प्रमुख प्रकारांत वाटणी करून त्यांचे त्रिविध मूलभूत स्वरूप विशद करून दाखविण्याचे प्रयत्नही झालेले आहेत. डॅव्हेनांटला लिहिलेल्या आपल्या एका पत्रात हॉब्जने असाच काहीसा प्रयत्न केलेला होता. राजदरबार, नगर आणि ग्राम अशी जगरहाटीची त्रिविध विभागणी करून तिच्याशी जुळतील असे काव्याचे तीन प्रकार त्याने शोधून काढले. हिरॉइक (Heroic: महाकाव्य आणि शोकान्तिका), स्कोमॅटिक (Scommatic : व्यंगकाव्य आणि सुखान्तिका) व पॅस्टोरल (Pastoral : गोपगीत).[१०] कोलरिजप्रमाणे श्लेगेलबंधूंच्या समीक्षाविचाराशी उत्तम परिचय असणारा बुद्धिमान इंग्लिश समीक्षक ई. एस. डलास[११] याने ' नाटक, कथा आणि गीत ' असे काव्याचे तीन मूलभूत प्रकार मानले असून इंग्रजीपेक्षा जर्मन धर्तीवर बसविलेली नमुन्यांच्या मालिकेची एक नवी मांडणी करून दाखविली आहे. त्याची पुनर्रचना अशी : नाटक–द्वितीयपुरुषी, वर्तमानकाळी; महाकाव्य–तृतीयपुरुषी भूतकाळी आणि भावकाव्य–प्रथमपुरुषी, एकवचनी व भविष्यकाळी असते. उलट १९१२ मध्ये जॉन अर्स्किन याने काव्यात्म ' मनोवृत्ती 'च्या मूलभूत साहित्यप्रकारांचे विवरण प्रसिद्ध केलेले आहे. त्याने काढलेले काही निष्कर्ष असे : भावकाव्य वर्तमानाची अभिव्यक्ती करते, तर शोकान्तिका मानवाच्या भूतकाळावर अंतिम न्यायदानाचा निवाडा देते–जणू त्या व्यक्तीचे चारित्र्यच तिच्या चरित्राच्या अंतिम नियतीमध्ये साकार होते व महाकाव्य एखाद्या राष्ट्राच्या वा वंशाच्या नियतीचे रूप घेते. हा निष्कर्ष सांक्षेपाने मांडायचा तर नाटकाचे भूतकाळाशी व महाकाव्याचे भविष्यकाळाशी तादात्म्य असते, असा एक प्रकारे विपरीत स्वरूपात मांडावा लागेल.[१२]

रोमन याकोब्सनसारख्या रशियन रूपवाद्याने, भाषेची निश्चित स्वरूपाची व्याकरणिक संरचना आणि साहित्यप्रकार यांचे मिळतेजुळते परस्परसंबंध दाखवून दिले आहेत. अंतर्गत आशय व पद्धती या उभय दृष्टींनी अर्स्किनचा नैतिकवजा असणारा मनोवैज्ञानिक अन्वयार्थ आणि याकोब्सनचे प्रतिपादन यांत बरीच तफावत आहे. याकोब्सनच्या मते भावकाव्य प्रथमपुरुषी एकवचनी, वर्तमानकाळी; तर महाकाव्य तृतीयपुरुषी भूतकाळी असते (महाकाव्याचा निवेदक ' मी ' हा जरा बाजूने अवलोकावयाचा असतो; म्हणजे तो खरोखर तृतीयपुरुषीच असतो. हा वस्तूप्रमाणे गम्य असा ' मी ' : 'dieses objeckivierte Ich')[१३]

एका बाजूला भाषिक रूपविन्यास आणि दुसऱ्या बाजूला विश्वाकडे पाहण्याचा अंतिम दृष्टिकोण अशा दोन अंतिम टोकांच्या भूमिकांवरून मूलभूत साहित्यप्रकारांचा शोध घेण्याचे या तऱ्हेचे प्रयत्न जरी ' सूचक ' असले, तरी त्यांतून वस्तुनिष्ठ निष्कर्ष पदरात पडण्याचे फारच अल्प आश्वासन मिळू शकते. या तीन साहित्यप्रकारांना अशा प्रकारचा अंतिम दर्जा आहे की नाही, एवढेच नव्हे तर त्यांच्या घटकावयवांची अशी विविध तऱ्हेची जोडणी होण्यासारखी आहे की नाही, यावरही खरोखर शंका घेता येईल.

यातली एक अडचण अशी की, आजच्या युगातले नाटक हे महाकाव्य (' कल्पित कथा ', कादंबरी) आणि भावकाव्य यांपेक्षा वेगळ्या पायावर उभे आहे. ॲरिस्टॉटलच्या

व ग्रीकांच्या काळी महाकाव्याचे सार्वजनिक निदान मौखिक कार्यक्रम सादर केले जात : आयानसारखा चारण होमरच्या काव्याचेसुद्धा अवेशपूर्ण पठणप्रयोग सादर करीत असे, तसेच एलेजाइक व आयाँबिक काव्याला बासरीची (flute) तर मेलिक काव्याला लायर या तंतुवाद्याची साथ असे. आज कविता आणि कादंबऱ्या बहुतांशी स्वतःशीच डोळयांनी वाचल्या जात असतात.[१४] परंतु नाटक ही मात्र ग्रीकांच्या काळाइतकीच अद्यापही मिश्रकला आहे. ती प्रामुख्याने साहित्यिक असली, तरी तिच्यात 'नेत्रवेधक दृश्या'चाही मोठा वाटा असतो, हेही खरे आहे. नट आणि दिग्दर्शक यांच्या कौशल्याचा तसेच नेपथ्यकार व प्रकाश-संयोजक यांच्या कारागिरीचा ती लाभ उठवीत असते.

अशा अडचणीला बगल देण्यासाठी, जर कोणी या तिन्ही साहित्यप्रकारांना सर्वसाधारण साहित्यिकतेच्या स्तरावर आणू पाहील, तर मग नाटक आणि कथा यांत फरक कसा करायचा ? अलीकडची अमेरिकन लघुकथा (उदा. हेमिंग्वेची 'द किलर्स') नाटका-प्रमाणे वस्तुनिष्ठता, संवादातील अस्सलपणा राखू शकते. परंतु महाकाव्याप्रमाणे पारंपरिक कादंबरीत मात्र निवेदनाच्या जोडीने संमिश्र संवाद किंवा प्रत्यक्ष प्रस्तुतीकरण असते. महा-काव्याच्या पोटात अंशतः अन्य साहित्यप्रकार येत असल्यामुळे, स्कॅलिजर व साहित्य-प्रकारांची प्रतवारी लावणारी अन्य मंडळी यांनी त्याला सर्वश्रेष्ठ साहित्यप्रकार ठरविलेले आहे. जर महाकाव्य व कादंबरी हे संमिश्र वाङ्मयप्रकार असतील, तर अंतिम प्रकारांच्या उपलब्धीसाठी आपणास त्यांचे घटकावयव 'सरधोपट निवेदन' व 'संवादात्मक निवेदन' (अभिनीत न केलेले नाटक) असे काही तरी सोडवून दाखवावे लागतात व मग आपली अंतिम त्रयी, निवेदन, संवाद व गीत अशी बनते. अशा रीतीने विशुद्धीकरण करून सुसंगतीच्या थरावर आणलेले हे तीन साहित्यप्रकार (समजा की) 'वर्णन, उद्घाटन, निवेदन' या गोष्टींहून कितीसे अंतिम स्वरूपाचे ठरतात ?[१६]

काव्य, कथा–कादंबरी व नाटक या 'अंतिम' साहित्यप्रकारांकडून त्यांचे उपविभाग म्हणता येतील, अशा प्रकारांकडे मोहरा वळवू या. अठराव्या शतकातील टॉमस् हॅकिन्स या इंग्लिश समीक्षकाने इंग्रजी नाटकावर लिहिताना 'त्याचे विविध प्रकार म्हणून विविध व्यावसायिकांनी सादर केलेली धार्मिक नाटके (mystery), नीतिबोधिका (morality), शोकांतिका आणि सुखान्तिका' यांचे विवेचन केलेले आढळते. अठराव्या शतकात कल्पित गद्यलेखनाच्या दोन प्रजाती होत्या. कादंबरी आणि अद्भुतरम्य कादंबरी (Romance). आमच्या मते या द्वितीय स्तरावरील 'उपविभागां'साठी 'साहित्यप्रकार' ही संज्ञा सामान्यतः झटकन् लागू व्हावी.

सतराव्या व अठराव्या शतकांत साहित्यप्रकारांकडे गंभीरपणे पाहिले जात असे. त्या काळच्या समीक्षकांच्या दृष्टीने, अस्तित्वात असणारे साहित्यप्रकार नुसते नाममात्र नव्हते, खरेखुरे होते.[१७] साहित्यप्रकारांना आपापले वेगळे अस्तित्व आहे व ते तसे राखले गेले

पाहिजे—ही नव्य–अभिजाततावादी लोकांची श्रद्धेय धारणा होती. परंतु साहित्यप्रकारांची नेमकी व्याख्या किंवा एका साहित्यप्रकाराचा दुसऱ्या साहित्यप्रकाराहून वेगळेपणा कशात आहे, हे दर्शविण्याची रीत नव्यअभिजाततावादी समीक्षेत शोधू गेल्यास त्या रीतीत फारच थोडी सुसंगती आढळते–फार काय, या संदर्भात काही एक तर्कशुद्ध तत्त्व असावे, याची साधी जाणीवही फारशी दिसून येत नाही. उदाहरणार्थ, बुआलोच्या सिद्धांतात गोपगीत, शोक-गीत, उद्देशिका, चाटूक्ती (epigram), व्यंगकाव्य (satire), शोकान्तिका, सुखान्तिका व महाकाव्य यांचा अंतर्भाव आहे; पण या कोटीव्यवस्थेचे मूलाधारसूत्र मात्र बुआलोने स्पष्ट केलेले नाही (ही व्यवस्था तर्काधिष्ठित नसून केवळ इतिहासदत्तच आहे, अशी बहुधा त्याची समजून दिसते.). विषयवस्तू, संरचना, पद्यात्मकता, आकारमान, भावनिक सूर, विश्वदर्शन (weltanschauung) प्रेक्षक–वाचक या संदर्भातल्या काहीतरी तत्त्वांना धरून हे साहित्यप्रकार वेगळे मानण्यात आले होते काय, याचे तेथे उत्तर मिळत नाही. परंतु अनेक नव्य–अभिजाततावादी मंडळींच्या बाबतीत असे म्हणता येईल की, त्यांच्या दृष्टीने साहित्यप्रकार ही संकल्पना इतकी स्वयंस्पष्ट असते की, त्यांना तत्संबंधी एकंदरीत कसलीच समस्या म्हणून शिल्लक राहिलेली नसते. ह्यू ब्लेअरने (**Rhetorie and Belles Lettres**, १७८३) प्रमुख साहित्यप्रकारांवर एक मुळी प्रकरणमालिकाच लिहून काढली आहे, परंतु त्या मालिकेत प्रकारांची प्रास्ताविक चर्चा आणि साहित्यिक वर्गीकरणांच्या तत्त्वांची पार्श्वभूमी यांचे विवेचन मुळीच नाही. शिवाय त्याने निवडलेल्या प्रकारांच्या बाबतीत पद्धतिविषयक वा अन्य कसलीही सुसंगती आढळत नाही. यांतील बऱ्याचशा प्रकारांचे नाते ग्रीकांशी जोडता येते, मात्र अगदी सर्वच प्रकारांबाबत तसे नाते जुळत नाही. त्याने 'वर्णना-त्मक काव्या'ची प्रदीर्घ चर्चा केली असून तीत म्हटले आहे की, अशा काव्यात 'प्रतिभेच्या सर्वोत्कृष्ट प्रयत्नांचा आविष्कार करता येतो.' तरीसुद्धा 'वर्णनात्मक काव्य' म्हणण्यात त्याला 'एखाद्या प्रजातीची रचना वा प्रबंधनाचा प्रकार' अभिप्रेत नाही. ज्या अर्थाने आपण **डी रीरम् नाट्यूरा** किंवा **द एसे ऑन् मॅन्** यांची प्रजाती 'बोधवादी कविता' म्हणून सांगतो, तसे त्याला सकृद्दर्शनी तरी म्हणावयाचे आहे, असे वाटत नाही आणि ब्लेअर 'वर्णनात्मक काव्या'कडून 'द पोएट्री ऑफ् द हिब्रूज' कडे वळतो हे काव्य 'एका दूरच्या युगाच्या व राष्ट्राच्या अभिरुचीचा आविष्कार'—पौर्वात्य काव्याचा एक नमुना म्हणून—प्रचलित ग्रीको–रोमन–फ्रेंच परंपरेशी संपूर्णपणे विसदृश असे काव्य म्हणून—वा अभिव्यक्ती करीत असते असे त्याने मानले आहे. मात्र हे तो स्पष्टपणे नमूद करीत नाही वा त्याकडे त्याने विशेष लक्षही पुरविलेले नाही. तदनंतर 'काव्य लेखनाचे दोन सर्वोच्च प्रकार : महाकाव्य व नाटक' असे ज्यांचे सर्वस्वी कर्मठवृत्तीने तो वर्णन करतो, त्याकडे तो वळलेला आहे. यांपैकी दुसऱ्याला (नाटकाला) त्याने 'शोकांतिका' म्हणून संबोधिले असते, तर ते अधिक समर्पक ठरले असते.

यप्रकारांमागील तत्त्व किंवा हे भेद कोणत्या पायावर करता येतात, त्याविषयी
त्र्ष्टीकरण, विवेचन वा समर्थन नव्य-अभिजातवादी सिद्धान्त करीत नाही. साहित्य-
विशुद्धता, त्यांचे तरतमभावात्मक श्रेणीकरण, त्यांची कालमर्यादा व नव्या
त्यांत पडलेली भर यांविषयी मात्र त्याने थोडाफार विचार केलेला आहे.

सिक दृष्ट्या नव्यअभिजाततावाद हा प्राधिकारवाद (authoritarianism) व
ज्यवाद (rationalism) यांचे मिश्रण असल्याने जुन्या काळी जन्म पावलेल्या
शक्य तो चिकटून राहणे किंवा त्यांना थोडीफार मुरड घालून स्वतःसाठी ते
करून घेणे यावरच त्या वादाने विशेष भर दिलेला आहे व त्या दृष्टीने एक
क शक्ती म्हणून कामगिरी बजावलेली आहे. परंतु सुनीत व शृंगारगीत (madrigal)
त्र बुआलोने स्वीकार केलेला आहे. डेनहॅमने आपल्या कूपर्स हिलच्या रूपाने
; कविता ही संज्ञा लावण्याजोगे काव्य ' लिहून ' नवा रचनाप्रकार ' शोधून काढल्या-
इसनने त्याची प्रशंसा केलेली आहे. तसेच त्याने टॉमसन्च्या ' सीझन्स ' या
' एका नव्या धर्तीची काव्यरचना ' असे संबोधून त्यातली ' विचार करण्याची
अभिव्यक्त करण्याची तऱ्हा ' मौलिक असल्याचा निर्वाळा दिलेला आहे.

सिक दृष्ट्या पाहिल्यास, साहित्यप्रकारांतील विशुद्धतेच्या तत्त्वाचे समर्थन, एलिझा-
न शोकांतिकेत विनोदी प्रवेशांचा (हॅम्लेटमधील मुडदेफरास, मॅक्बेथमधील द्वारपाळ)
ेव असतो, त्याला विरोध करण्याच्या निमित्ताने अभिजाततावादी फ्रेंच शोकांतिकेच्या
नी सुरू केले. हे विशुद्धतेचे तत्त्व जेव्हा हट्टाग्रही असते, तेव्हा त्याला होरेसप्रणीत,
ज्हा अनुभूतीला व प्रशिक्षित सुखवादी वृत्तीला आवाहन करीत असते, तेव्हा त्याला
ल्प्रणीत म्हणता येईल. ॲरिस्टॉटल शोकांतिकेबाबत म्हणतो की, तिने ' स्वतःला
श्या प्रकारचाच आनंद दिला पाहिजे, यादृच्छिक आनंद नव्हे...'[१८]

यप्रकारांचे तरतमयुक्त श्रेणीकरण हे अंशतः सुखवादी परिकलन (Calculus)
ासंबंधी अभिजाततावादी विधाने तपासल्यास, एक तर केवळ उत्कटतेच्या अर्थाने
भागी वाचकवर्ग वा श्रोतृवर्ग यांच्या संख्येच्या अर्थानेही त्यातली सुखाची यत्ता
क (Quantitative) नसते. सुखाची यत्ता म्हणजे सामाजिक, नैतिक, सौंदर्या-
त्मक व परंपराप्राप्त असे एक मिश्रण असते. तेथे साहित्यकृतीच्या आकारमाना-
क्ष झालेले नाही : सुनीतच नव्हे, तर उद्देशिकेसारखे छोटेखानी प्रकार महाकाव्य
नेतका यांची बरोबरी करू शकत नाहीत, हा अगदी कृतसिद्धान्त झालेला दिसतो.
ो गौण काव्ये ही तौलनिक दृष्ट्या कमी दर्जाच्या साहित्यप्रकारांत रचलेली आहेत :
नीत, कँझोनी (canzone), मास्क; त्यांच्या ' प्रधान ' काव्यांपैकी एक रीतसर
का आहे व दोन महाकाव्येच आहेत. त्यातसुद्धा हे सर्वोच्च गणलेले दोन साहित्य
ापण प्रमाणात्मक कसोटीवर पारखले, तर त्यात महाकाव्यच मात करील. पण या

मुद्द्याशी येताच ॲरिस्टॉटल अडखळला व परस्परविरोधी मानदंडांची छाननी करून सरते-शेवटी त्याने शोकान्तिकेला पहिला क्रमांक बहाल केला. याउलट पुनरुज्जीवनकालीन समीक्षकांनी महाकाव्याच्या बाजूने अधिक सुसंगतपणे कौल दिलेला आहे. यानंतरच्या काल-खंडात या हक्कदारीच्या बाबतीत या दोन साहित्यप्रकारांचा मागेपुढे घोळ चालू राहिला असला, तरी हॉब्ज, ड्रायडन् किंवा ब्लेअर यांच्यासारख्या नव्य-अभिजाततावादी समीक्षकांनी या दोहोंनाही प्रथम श्रेणी बहाल करण्यात समाधान मानलेले आहे.

आता आपण श्लोकबद्धता वा छंदोरचना ही निरर्थक तत्त्वे लागू असणाऱ्या अन्य कोटींकडे येऊन ठेपतो. आपणास सुनीत, रॉंदो (Rondeau) व पोवाडा यांचे वर्गीकरण कशा पद्धतीने करता येईल ? ते साहित्यप्रकार आहेत का ? की त्यांची कोटी त्याहून वेगळी व कमी प्रतीची आहे ? त्यांना साहित्यप्रकारांहून वेगळे काढण्यासाठी, पुष्कळदा जर्मन व फ्रेंच लेखकांचा कल त्यांना 'बंदिस्त रूपे' मानून त्यांचा एक वेगळा वर्ग करावा, याकडे आहे. व्हिएटर निदान सुनीताचा तरी अपवाद करतो; परंतु आपण आपला कौल अधिक समावेशकतेच्या बाजूने दिला पाहिजे. मात्र या ठिकाणी आपण परिभाषेकडून मानदंडाच्या व्याख्या करण्याच्या टप्प्यांवर येऊन ठेपतो : 'अष्टाक्षरी पद्य' वा 'द्विगणी पद्य' असा काही साहित्यप्रकार ठरतो काय ? आपणास आस्तिपक्षी उत्तर देणेच भाग आहे. याचा मथितार्थ असा की, इंग्रजी आयांबिक पेंटॅमिटरच्या प्रमाणकांच्या विरोधी पार्श्वभूमीवर, अठराव्या शतकातील अष्टाक्षरी कविता किंवा विसाव्या शतकातील द्विगणी कविता ही भावनिक सूर आणि अस्मिता या दृष्टींनी काव्याचा एक वैशिष्ट्यपूर्ण प्रकार ठरू शकेल,[११] तसेच या ठिकाणी आपण केवळ छंदोबद्धतेनुसार वर्गीकरण करीत नसतो (जसे प्रार्थनागीतांच्या संग्रहाच्या शेवटी C. M., L. M. इत्यादी अक्षरांनी दर्शविलेले असते.), तर ज्यांना 'बाह्य' रूपाबरोबर 'अंतर्गत'रूपही असते, अशा अधिक समावेशक गोष्टींची आपण हाताळणी करीत असतो.

आमच्या मते, साहित्यप्रकारांचीही संकल्पना, तात्त्विक दृष्ट्या बाह्यरूप (विशिष्ट छंद वा संरचना) तसेच अंतर्गत रूप (दृष्टिकोण, भावनिक सूर, प्रयोजन—अधिक ढोबळ शब्दांत, विषय व श्रोतृवर्ग-वाचकवर्ग) अशा उभय रीतींवर आधारलेला साहित्यकृतींचा एक संग्रह म्हणून केली पाहिजे. दर्शनी स्वरूपाचा पाया या दोहोंपैकी कोणताही असला (उदा. अंतर्गत रूपाधारे 'गोपगीत', 'व्यंगकाव्य', बाह्यरूपाधारे द्विगणी पद्य व पिंडारिक उद्देशिका), तरी ही आकृती पुरी करण्याच्या दृष्टीने अन्य परिमाणाचा शोध घेणे, ही तद-नंतरची समीक्षात्मक समस्या ठरेल.

काही काही वेळा तर मोठे उद्बोधक स्थानांतर घडून येते. आदिम नमुन्याच्या ग्रीक व रोमन काव्याप्रमाणेच इंग्रजी काव्यातसुद्धा 'शोकगीता'चा प्रारंभ झाला, तो एलजायक कप्लेटने वा डिस्टिकने (distich : द्विपदी) झाला; परंतु प्राचीन काळच्या एलेजायॅक

गीतकारांनी, तसेच हॅमन्ड व शेन्स्टन् या ग्रे कवीच्या पूर्वसूरींनी त्या बाबतीत आपणास मृताबद्दलच्या विलापापुरते काही सीमित करून घेतलेले नव्हते. तरीपण द्विपदीऐवजी (couplets) वीरगीतीची चतुष्पदी (quatrain) योजून रचलेल्या ग्रे कवीच्या 'एलेजी'मुळे पादान्ती स्पष्ट यती येणाऱ्या द्विपद्यांतून हळव्या व्यक्तिनिष्ठ काव्याची जी एक परंपरा चालत आलेली होती, ती अगदी झपाट्याने खंडित झाली.

अठराव्या शतकानंतर रूपनिष्ठ अपेक्षा व पुनरावृत्त होणारे आकृतिबंध बहुतांशी अस्तंगत झाल्याने साहित्यप्रकारांचा इतिहास रचण्याचेच सोडून देणे बरे, असे कोणालाही वाटण्याचा संभव आहे. अशा प्रकारची वानवा वृत्ती फ्रेंच व जर्मन भाषांतील साहित्यप्रकारविषयक लेखनाच्या संबंधी अधूनमधून डोके वर काढीत असते. तसेच १८४०–१९४० हा तर प्रायः साहित्यात एक अराजकाचाच कालखंड म्हणता येईल. मात्र त्याचबरोबर भावी काळात आणखी काही प्रकार-नियत अशा साहित्याकडे आपणास पुनश्च वळावे लागते, यात शंका नाही.

परंतु एकोणिसाव्या शतकात साहित्यप्रकारांची संकल्पना अजिबात अस्तंगत होते, असे म्हणण्यापेक्षा तिचे स्थानांतर होते, असे म्हणणे अधिक श्रेयस्कर वाटते; साहित्यप्रकारांना वाट पुसत लेखन करण्याची प्रथा कमी झालेली होती एवढेच. एकोणिसाव्या शतकात वाचकवर्ग झपाट्याने वाढला व परिणामी हे प्रकार अल्पायुषी तरी ठरले किंवा त्यांच्यांत द्रुतगतीने बदल तरी घडून आले. एकोणिसाव्या शतकात व आपल्या काळात 'कालखंडा'च्या संकल्पनेबाबत जी अडचण त्रस्त करते, तीच अडचण 'साहित्यप्रकारां'बाबतही करते : साहित्यिक लेखनाची टूम वरचेवर बदलते आहे, याविषयी आपण जागृत झालेले आहोत— पन्नास वर्षांऐवजी दर दहा वर्षांनी एक नवी साहित्यिक पिढी उदयाला येत आहे. उदा. अमेरिकन काव्यप्रांतातील मुक्तच्छंदाचे (**vers libre**) युग, एलियटचे युग, ऑडन्चे युग. थोड्या पुढच्या टप्प्यावर गेलो की, त्यातल्या काही वेगळ्या वैशिष्ट्यांमागे समान दिशा व समान गुणधर्म आहेत, असे ध्यानात येणार नाही असे नाही. (जसे आता आपण बायरन्, वर्ड्स्वर्थ, शेली या सर्वांनाच इंग्रजी स्वच्छंदतावादी कवी म्हणून ओळखतो.)[२०]

एकोणिसाव्या शतकाच्या बाबतीत साहित्यप्रकारांची उदाहरणे तरी कोणती ठरतात? व्हान् टीहम आणि इतर लेखक ऐतिहासिक कादंबरीचा उल्लेख सतत करीत आलेले आहेत.[२१] 'राजकीय कादंबरी'बद्दल (एम्. इ. स्पिअरच्या एका निबंधाचा विषय) काय म्हणणार? आणि जर राजकीय कादंबरी असू शकते, तर मग धार्मिक कादंबरी असा एखादा (ज्यामध्ये **रॉबर्ट एल्समिअर** व कॉम्प्टन मॅकेन्झीकृत **द आल्टर स्टेप्स**, तसेच **बार्चेस्टर टॉवर्स** व **सेलम चॅपेल** यांचा समावेश होईल.) साहित्यप्रकार का असू नये? पण हे म्हणणे रास्त नाही. अशा 'राजकीय' व 'धार्मिक' प्रकारांबरोबर आपला तोल ढळून आपण विषयवस्तूवर आधारलेल्या एकत्रित गटाकडे म्हणजेच एका विशुद्ध समाजशास्त्रीय वर्गीकरणाकडे झुकतो.

अशा धर्तीवर वर्गीकरण करीत गेल्यास, अर्थात, त्याला मुळी अंतच राहणार नाही. उदा. ऑक्सफर्ड आंदोलनावरील कादंबरी, एकोणिसाव्या शतकातल्या कादंबरीतील दर्यावर्दी, तसेच सागरी कादंबऱ्या. मग ऐतिहासिक कादंबरी तरी वेगळी कशी ? तिचा विषय तुलनेने कमी सीमित म्हणजे संबंध भूतकाळाला गवसणी घालण्याइतका मोठा असतो, म्हणून काही ती वेगळी ठरत नाही; तर ऐतिहासिक कादंबरीचे नाते स्वच्छंदतावादी आंदोलन व राष्ट्रवाद यांच्यांशी जुळते—भूतकाळाकडे पाहण्याची एक नवी वृत्ती, एक नवा दृष्टिकोण तीत अनुस्यूत असतो, म्हणूनच ती वेगळी होय. **द कॅसल ऑफ ओट्रँटो** या अठराव्या शतकाच्या प्रारंभीच्या कादंबरीपासून तो थेट आजपर्यंतची गॉथिक कादंबरी हे याचे अद्यापही नमुनेदार उदाहरण म्हणून सांगता येईल. कथानिवेदनपर गद्य साहित्यप्रकाराला लागू होणारे निकष या प्रकाराला लागू होतात. सातत्याने आढळणाऱ्या सीमित विषयवस्तू वा आशयसूत्रेच नव्हेत, तर त्यांतून ठरीव तऱ्हेच्या रचनातंत्रांचा एक साठाही दिसून येतो (आनुषंगिक वर्णने व निरूपणे—उदा. भग्न किल्ले, रोमन कॅथॉलिक भयानक शिक्षा, रहस्यपूर्ण व्यक्तिचित्रे, सरकत्या तावदाना-पलीकडील भुयारी चोरवाटा, अपहरणे, अंधारकोठड्या, निर्जन अरण्यात होणारा पाठलाग) याशिवाय आणखी एक कलात्मक उद्दिष्ट (**Kunstwollen**) असते. ते उद्दिष्ट म्हणजे वाचकाला सुखद भीतिग्रस्ततेचा व रोमांचकारितेचा विशेष तऱ्हेचा अनुभव प्राप्त करून देणे. (काही गॉथिकप्रवृत्तीचे पुरस्कर्ते, ‘ करुणा आणि भय ’ हे अरिस्टॉटलीय सूत्रदेखील मनात पुटपुटले असतील).[२२]

एकंदरीत आपली साहित्यप्रकारांची संकल्पना रूपनिष्ठतेकडे झुकणारी हवी. अर्थात् तिचा ओढा राजकीय कादंबरी वा कारखान्यातील मजुरविषयक कादंबरी यांपेक्षा ह्युडिब्रास्टिक अष्टाक्षरी कविता (Hudibrastic octosyllabics) किंवा सुनीत अशा तऱ्हेच्या प्रकारांची संकल्पना करण्याकडे असला पाहिजे : आपण ‘ साहित्यिक ’ प्रकारांचा विचार करीत आहोत. कल्पित कथेतर साहित्याला लागू पडणाऱ्या विषयनिष्ठ वर्गीकरणांचा नव्हे. ॲरिस्टॉट्लच्या **पोएटिक्समध्ये** महाकाव्य, नाटक व भावकाव्य (‘ Mellic ’ : गीत) यांना ठोकळ मानाने काव्याचे मूलभूत प्रकार म्हणून संबोधण्यात आले आहे व माध्यमांतील भेद दर्शविणारा विचार तसेच प्रत्येक प्रकाराच्या कलात्मक उद्दिष्टाच्या पूर्तीसाठी लागणारा औचित्यविचारही त्यात आलेला आहे. नाटक हे आयांबिक पद्यात असते, कारण ते संभाषणाला फार जवळचे असते. महाकाव्याच्या बाबतीत बोलण्यातल्या भाषेची चुकूनही आठवण होऊ न देणारे डॅक्टिलिक् हेक्झामीटर हे वृत्त उचित ठरते.

‘ जर कोणी एखादे कथाकाव्य एखाद्या वेगळ्या वृत्तात वा विविध वृत्तांत रचील, तर ते अनुचित ठरेल. कारण वीरगीती (Heroic) ही सर्ववृत्तामध्ये डौलदार व भारदस्त आहे व म्हणून तीत परभाषेतील शब्द, रूपके व सर्व प्रकारची सालंकारता सहज स्वीकार्य ठरते.’[२३]

‘ वृत्त ’ व श्लोक ’ यांच्यांहून ‘ रूपबंधा ’ची वरची पातळी म्हणजे ‘ संरचना ’ (उदा०

संविधानकाची खास प्रकारची संघटना). ही आपल्याला काही प्रमाणात तरी परंपरागत म्हणजे ग्रीकांचे अनुकरण करणारे महाकाव्य व शोकान्तिका यांमध्ये आढळते (कथावस्तूला मध्येच प्रारंभ करणे, शोकान्तिकेतील दैवाचा उलटणारा फेरा, तीन प्रकारची ऐक्ये). मात्र सर्वच ' अभिजात तंत्रे ' ही काही संरचनानिष्ठ वाटत नाहीत. लढाईच्या वर्णनाचे उतारे पातालावतरणाची वर्णने ही विषयवस्तूशी व कथासूत्राशी निगडित वाटतात. ' सुविहित नाटक ' (wellmade play) किंवा गुप्तचरी कादंबरी (खुनी रहस्यकथा) यांमध्ये ज्या तऱ्हेचे घट्ट विणीचे संविधानक असते, त्याच प्रकारची संरचना त्यांची असते. यांचा अपवाद केल्यास, अठराव्या शतकानंतरच्या साहित्यात हा स्तर नेमका हुडकणे, हे सोपे नाही. परंतु शेकाव्हप्रणीत या परंपरेतील लघुकथेतही एक प्रकारची संघटना म्हणजे संरचना असतेच. मात्र ती पो किंवा ओ. हेन्री यांच्या धर्तीच्या लघुकथेहून वेगळी असते, इतकेच काय ते. (वाटल्यास आपण तिला ' अधिक शिथिल ' स्वरूपाची संघटना म्हणू शकू.)[२४]

साहित्यप्रकारांच्या सिद्धान्ताविषयी मनोमन आस्था असणारांनी ' अभिजातकालीन ' सिद्धान्त व आधुनिक सिद्धान्त यांमध्ये जो व्यवच्छेदक फरक आहे, त्याबाबत घोटाळा न करण्याची दक्षता घेतली पाहिजे. अभिजातवादी सिद्धान्त हा नियामक व आदेशात्मक आहे. मात्र जी आचरट अधिकृतता पुष्कळदा या ' नियमा 'वर अद्यापही अध्योरोपित केली जात असते, तशी ती त्यांना नसते. प्रकृती आणि महत्ता या बाबतींत एक साहित्यप्रकार दुसऱ्याहून भिन्न असतो, एवढेच मानून अभिजाततावादी सिद्धान्त थांबत नाही, तर त्यांच्यामधील पृथगात्मता तशीच राखली जावी, त्यांच्यात भेसळ होता कामा नये, यावरही त्याचा कटाक्ष असतो, ' साहित्यप्रकारांच्या विशुद्धते 'चे तत्त्व (**'genre tranche'**) म्हणतात, ते हेच होय.[२५] या तत्त्वाची सुसंगत स्वरूपात काटेकोर मांडणी कधीच केलेली नसली, तरी त्यात खरेखुरे सौंदर्यशास्त्रीय तत्त्व (नुसता एखादा जातिभेदाधिष्ठित संच नव्हे) गोवलेले होते. भावनिक सुराच्या कर्मठ एकात्मतेला, विशिष्ट तऱ्हेच्या शैलीच्या विशुद्धतेला व ' सरलते 'ला आवाहन हेच ते सौंदर्यशास्त्रीय तत्त्व होय. म्हणजेच एकेरी संविधानक वा एकेरी आशयसूत्र यांप्रमाणेच एक एक भावनेवर (भयानक वा हास्य) केलेले केंद्रीकरण होय. तसेच त्यात विशेषीकरणाला आणि अनेकतावादाला आवाहन होते : प्रत्येक प्रकारच्या कलेची स्वतःची एक क्षमता आणि स्वतःचा असा एक वेगळा आनंद असतो : काव्याने तरी ' चित्रात्मक ' वा ' संगीतात्मक ' बनण्याची किंवा संगीताने तरी दर्शनात्मक व कथात्मक बनण्याची खटपट का करावी ? ' सौंदर्यात्मक विशुद्धते 'चे तत्त्व या अर्थाने घेतल्यास आपण अशा निष्कर्षाप्रत येऊन टेपतो की, सिंफनी [वाद्यवृंदात्मक संगीताचा एक महत्त्वाचा प्रकार] ही संगीतिका (opera) वा ओरिटोरियो (गानवृंदात्मक व वाद्यवृंदात्मक अशा उभय तंत्रांनी युक्त; पण नेपथ्याभिनयादी तंत्रविरहित असे नाट्यवाचन) यांच्यापेक्षा अधिक शुद्ध ठरते व तिच्यापेक्षा स्ट्रिंग् क्वार्टेट (व्हायोलिनची जोडी, व्हियोला व चेलो या तंतुवाद्यांची

चौकडी : चेंबरम्यूझिक्‌चा एक प्रकार) हे विशुद्धतर ठरते. [कारण त्यात लाकडी सुषीर (wood winds) पितळी सुषीर (Brasses) व अवनद्ध वाद्ये (percussive instruments) वगळून केवळ वाद्यवृंदापैकी एकच गट उपयोजिला जातो.]

अभिजातवादी सिद्धान्तानुसार साहित्यप्रकारांत सामाजिक भेदाभेदही केलेला होता. महाकाव्य आणि शोकान्तिका यामध्ये राजेरजवाड्यांच्या, सुखान्तिकेमध्ये मध्यम वर्गीयांच्या (नागर, उच्चभ्रू) व व्यंगकाव्य आणि प्रहसन यांमध्ये सामान्य माणसाच्या वर्तनव्यापाराची हाताळणी केलेली असते. साहित्यप्रकारांनुसार पात्रसंचात जशी काटेकोर विभागणी आहे, तशीच या विभागणीशी जुळेल अशी ' औचित्य ' तत्त्वाची (वर्गीय ' आचारांची) श्रेणी आहे; तदनुसार शैली व शब्दकळा यांबाबतही उत्तम, मध्यम व कनिष्ठ असे स्तरभेदही केलेले आहेत.[२६] याशिवाय अभिजाततावादी सिद्धान्तात साहित्यप्रकारांची एक तरतमात्मक प्रतवारी कल्पिलेली आहे. ह्या प्रतवारीत केवळ पात्रांचा दर्जा किंवा शैली हीच अंगे ध्यानात घेतली आहेत, असे नाही, तर लांबी आणि आकारमान (आवेग टिकवून धरण्याची क्षमता) तसेच भावनिक सुराचे गांभीर्यसुद्धा विचारात घेतले गेले आहे.

जातिव्यवस्थेविषयी (Genology—व्हॅन टीहमने आपल्या अध्ययनाला लावलेले नाव)[२७] सहानुभूती असणाऱ्या आधुनिकास नव्यअभिजाततावादी सिद्धान्ताचे समर्थन करण्याची इच्छा होण्याचा संभव आहे. त्याला असेही वाटण्याचा संभव आहे की, सिद्धान्तकारांनी आजवर केले, त्याहून अधिक चांगले (सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्तावर आधारलेले) समर्थन प्रत्यक्षात करता येईल. सौंदर्यात्मक विशुद्धतेचे तत्त्व मांडताना हे समर्थन अंशतः आम्ही पुढे ठेविलेच आहे. परंतु या जातिव्यवस्थेला एका एकेरी परंपरेचे वा एकेरी सिद्धान्ताचे रूप देऊन संकुचित बनविता कामा नये. अभिजाततावाद हा सौंदर्यशास्त्रीय पद्धती, प्रकार व रूपबंध यांबाबत केवळ असहिष्णूच नव्हे, तर खरोखर अजाणच होता. गॉथिक पद्धतीचे प्रार्थनामंदिर (cathedral) हा ग्रीक देवालयांहून अधिक व्यामिश्र असा रूपबंध आहे; असे दिसण्याऐवजी त्यात अभिजाततावादाला आकारहीनताच दिसली. तीच गोष्ट साहित्यप्रकारांची आहे. प्रत्येक संस्कृतीचे खास स्वतःचे साहित्यप्रकार असतात. चिनी, अरेबियन, आयरिश; व मौखिक स्वरूपाचे आदिम साहित्यप्रकारही आहेत. मध्ययुगातील साहित्यात तर साहित्यप्रकारांची नुसती रेलचेलच आहे.[२८] ग्रीको–रोमन साहित्यप्रकारांच्या अंतिम स्वरूपाचे समर्थन करण्याची आपणास मुळीच आवश्यकता नाही, तद्वतच ग्रीकोरोमन पद्धतीच्या एकाच तऱ्हेच्या सौंदर्यशास्त्रीय निकषाला आवाहन करणाऱ्या प्रकारविषयक विशुद्धतेच्या तत्त्वाचे समर्थन करण्याची आवश्यकता नाही.

साहित्यप्रकारविषयक आधुनिक सिद्धान्त उघड उघड वर्णनात्मक स्वरूपाचा आहे. संभाव्य प्रकारांच्या संख्येवर तो मर्यादा घालीत नाही, तसेच लेखकांना ठरीव नियमांचे आदेशही देत नाही; परंपरागत प्रकारांत ' मिश्रण ' होऊ शकते व त्यांतून नवा प्रकार उद्भवू शकतो,

असे तो मानतो (शोकात्म–सुखान्तिकेसारखा, tragi-comedy). ‘ विशुद्धते ’बरोबरच समावेशकतेच्या वा ‘ समृद्धते ’च्या तत्त्वावरही साहित्यप्रकार उभे करता येतात, हे त्याच्या निदर्शनास येत असते (वृद्धी व क्षय या दोन्ही गोष्टींतून साहित्यप्रकार साधले जातात). प्रत्येक ‘ मौलिक प्रतिभावंत ’ व प्रत्येक कलाकृती ही अनन्यसाधारण असते, या तत्त्वावर स्वच्छंदतावाद्यांनी भर दिल्यापासून आधुनिक सिद्धान्त हा प्रकाराप्रकारांमधील वेगळिकीला महत्त्व देण्याऐवजी प्रत्येक साहित्यप्रकाराचा साधारण विभाजक काय, त्यामधील सर्वसामान्य साहित्यिक रचनातंत्रे कोणती व त्याचे साहित्यिक प्रयोजन कोणते, यातच रस घेत असतो.

एखाद्या साहित्यकृतीपासून वाचकांना होणारा आनंद हा नावीन्याच्या दर्शनाची जाणीव तसेच पूर्वपरिचिताची ओळख पटल्याची जाणीव अशा उभयविध जाणिवांच्या संयोगातून मिळत असतो. संगीतामधील सोनाटा व फ्यूग (Fugue) हे प्रकार आकृतिबंधाची खूण पटवून घेण्याची उघडउघड उदाहरणेच होत. खुनी रहस्यमय कादंबरीत संविधानकाचा क्रमाक्रमाने संकोच होत जातो किंवा त्याची वीण अधिकाधिक घट्ट होत जाते. पुराव्याच्या धाग्यादोऱ्यांचे तिथे क्रमशः केंद्रीकरण (ईडिपस् नाटकातल्याप्रमाणे) होत जाते. पूर्णतया परिचित व पुनरुक्त आकृतिबंध कंटाळवाणा होतो, तर पूर्णतया नवा प्रकार एकदम दुर्बोध ठरतो–इतकेच नव्हे, तर अशा प्रकारची संकल्पनाच अशक्य आहे. तसे पाहता, साहित्य-प्रकार म्हणजे लेखकाच्या हाताशी असलेल्या व वाचकाला पूर्वज्ञात असलेल्या सौंदर्यात्मक रचनातंत्राचे संकलित प्रस्तुतीकरण असते. चांगला लेखक विद्यमान साहित्यप्रकाराला काही अंशी चिकटून राहतो, तर काही अंशी तो त्याच्या कक्षा रुंदावून ताणून घेतो. एकंदरीत महान लेखक हे साहित्यप्रकारांचे नवसंशोधक क्वचितच असतात : शेक्स्पियर आणि रासीन, मोलियर आणि बेन जॉन्सन्, डिकन्स आणि दोस्तोएव्हस्की हे इतरांच्या श्रमांचाच फायदा उठवताना दिसतात.

साहित्यप्रकारांच्या अभ्यासाच्या सहजगम्य मूल्यांपैकी एक मूल्य असे की, त्या अभ्यासा-मुळे आपले लक्ष साहित्याच्या अंतर्गत विकासाकडे नेमके वेधले जाते. हेन्री वेल्स् याने या विकासाला (**न्यू पोएट्स् फ्रॉम् ओल्ड**, १९४० या ग्रंथात) ‘ साहित्यिक जननशास्त्र ’ (Literary genetics) म्हणून संबोधिले आहे. अन्य मूल्यक्षेत्रांच्या बाबतीत साहित्याचे संबंध कोणतेही असोत, पुस्तकांचा पुस्तकांवर प्रभाव पडतो, पुस्तके ही अन्य पुस्तकांचे अनुकरण, विडंबन वा रूपांतर करीत असतात व केवळ निश्चित कालानुक्रमानुसार येणाऱ्या पुस्तकांच्या बाबतीतच हे घडते असे नव्हे. आधुनिक साहित्यप्रकारांच्या व्याख्या करण्यासाठी एखाद्या अत्यंत प्रभावी लक्षणीय पुस्तकापासून किंवा लेखकापासून प्रारंभ करून त्यांच्या पुढील काळात उमटलेल्या पडसादांचा शोध घेणे, हेच बहुधा सर्वांत श्रेयस्कर ठरते : एलियट् व ऑडन्, प्रूस्त् व काफ्का यांचे साहित्यक्षेत्रातील परिणाम.

साहित्यप्रकारांच्या सिद्धान्तासंबंधी काही महत्त्वाचे मुद्दे आम्हाला सुचवावेसे वाटतात;

मात्र आम्ही केवळ प्रश्न वा तात्पुरते मुद्देच पुढे मांडू शकू. यांपैकी एक मुद्दा, विकसित साहित्यांचे आदिम प्रकारांशी (लोकसाहित्य व मौखिक साहित्य यांच्याशी) जे नाते असते, त्याच्याशी निगडित आहे. रशियन रूपवाद्यांपैकी श्कोलोव्स्की याचे मत असे आहे की, नवे प्रकार आणणे याचा अर्थ इतकाच की, कनिष्ठ दर्जाच्या (अर्धसाहित्यिक) प्रकारांना पंक्तिपावन करून घेणे. दोस्तोएव्हस्कीच्या कादंबऱ्या म्हणजे गौरवास्पद ठरलेल्या गुन्हेगारी कादंबऱ्यांची मालिकाच, चित्तथरारक अशा त्या अद्‌भुत कथाच (romans a sensation) होत. ' पुश्किनच्या भावकविता ' आल्बम व्हर्सेस् ' वरून, ब्लोकच्या जिप्सी गीतांवरून, तर मायकोव्हस्कीच्या हनीपेपर पोएट्री 'वरून घेतलेल्या आहेत. '[२९] बेर्टोल्ड ब्रेश्ट् याने जर्मन भाषेत व ऑडन्‌ने इंग्रजीत, लोकप्रिय चलनी काव्याचे गंभीर साहित्यात रूपांतर करण्याचा जाणीवपूर्वक प्रयत्न केल्याचे दिसून येते यावरून साहित्याला पुन्हा रानवट जोष आणण्याच्या क्रियेद्वारे (**rebarbarization**) स्वतःचे नूतनीकरण करून घेण्याची सतत गरज असते,[३०] ही भूमिका पुढे मांडता येईल. आंद्रे जोल्सची भूमिका याच धर्तीची आहे. त्याने प्रतिपादन केले आहे की, व्यामिश्र साहित्यप्रकार अति साध्यासुध्या घटकांतून विकसित होतात. ज्यांच्या संयोग–प्रक्रियेतून आपण सर्व साहित्यप्रकारांप्रत पोहोचू शकतो, असे जोल्सूला आढळून आलेले आदिम वा मूलभूत साहित्य प्रकार येणेप्रमाणे : पुराणकथा **Legende**), दंतकथा (**sage**), दिव्यकथा (Myth)कूटे (rätsal) म्हणी (**spruch**) कहाणी (**kasus**), संस्मरणीय वचन (**memorabile**) परीकथा (marchen), कोटी (**witz**).[३१] कादंबरीचा इतिहास काहीसे अशाच पद्धतींच्या विकासाचे उदाहरण म्हणून सांगता येईल : **पमेला, टॉम जोन्स्, व ट्रिस्ट्रॅम शँडी** यांमध्ये प्रगल्भावस्थेला पोचलेल्या या साहित्यप्रकारामागे पत्र, दैनंदिनी, प्रवासवृत्त (किंवा ' काल्पनिक प्रवासवृत्त ') यांसारखे सरधोपट प्रकार (**einfache Formen**) तसेच आठवणी, सतराव्या शतकातील ' स्वभावचित्र ,' निबंध, त्याचबरोबर रंगभूमीवरील सुखान्तिका, महाकाव्य व अद्‌भुतरम्य कादंबऱ्या यांसारखे प्रकारही आहेत.

दुसऱ्या मुद्द्याचा संबंध साहित्यप्रकारांच्या सातत्यपरंपरेशी निगडित आहे. फ्रेंच साहित्येतिहासात सतराव्या शतकातील धार्मिक प्रवचनपद्धतीचे (थोडाफार खंड पडून) एकोणिसाव्या शतकातील भावकाव्यामध्ये रूपांतर होते, अशा विशिष्ट स्वरूपाचे उत्क्रांतिविषयक जीवशास्त्रीय सिद्धान्त मांडून ब्रुनेतियरने (Brunetiere) साहित्यप्रकारांतील ' जातिव्यवस्थे 'चे नुकसानच केलेले आहे, हे आता साधारणतः मान्य झालेले आहे.[३२] ही तथाकथित सातत्य-कल्पना (होमरप्रणीत महाकाव्य आणि वेव्हर्ली कादंबऱ्या, दरबारी छंदोबद्ध अद्‌भुतरम्य कथाप्रबंध आणि आधुनिक मनोवैज्ञानिक कादंबरी यांमध्ये व्हॅन् तिहेम याने जोडलेले संबंध किंवा स्थल व काल या परिमाणांद्वारे परस्परांपासून अलग असणाऱ्या कलाकृतींच्या बाबतीत कल्पिलेले दुवे) लेखक व वाचक यांच्या आदिम प्रवृत्तींत आढळून येणाऱ्या सादृश्य-संबंधावर आधारलेली आहे, असे दिसेल. (quelques tendances primordiales).

परंतु हे संबंध प्रतिनिधिभूत ठरणारे नाहीत, ('les genres litteraires-proprement dits)[३३] अशा शेरा मारून व्हॅन् तिहेम हा अशा प्रकारचे सादृश्यसंबंध जोडण्यापासून दूर राहतो. साहित्यप्रकारांना वांशिक क्रम व एकात्मता असते, असा दावा करण्यासाठी काही एक सुनिश्चित स्वरूपाचे रूपगत सातत्य दाखवून देता येणे अगत्याचे आहे. शोकान्तिका हा एकच एक साहित्यप्रकार आहे काय? आपण कालखंडानुसार व राष्ट्राराष्ट्रांनुसार शोकान्तिकेच्या विविध तऱ्हांना मान्यता देत असतो: ग्रीक, एलिझाबेथकालीन, फ्रेंच अभिजातवादी, एकोणिसाव्या शतकामधील जर्मन शोकान्तिका हे सारे भिन्न भिन्न प्रकारचे साहित्यप्रकार मानायचे की त्यांना एका साहित्यप्रकाराच्या प्रजाती मानावयाच्या? याचे उत्तर अंशतः तरी प्राचीन अभिजातता-कालापासून चालत आलेल्या रूपगत सातत्यावर तसेच अंशतः लेखनहेतूवर अवलंबून आहे, असे दिसून येते. एकोणिसाव्या शतकाशी येताच हा प्रश्न अधिक अवघड बनतो. शेकोव्हचे **चेरी ऑर्चर्ड व सीगल,** इब्सेनची **गोस्ट्स् रॉस्मर-शोल्म, मास्टर बिल्डर** यांना काय म्हणावयाचे? या शोकान्तिका आहेत काय? पद्याऐवजी गद्यात रूपांतर झाल्याने माध्यम बदलले आहे, 'शोकान्त नायका'ची संकल्पनाही पालटलेली आहे.

या प्रश्नांतून आपण साहित्यप्रकारांच्या इतिहासाचे स्वरूप काय, या समस्येशी येऊन ठेपतो. एकीकडे समीक्षात्मक इतिहासलेखन ही अशक्य गोष्ट आहे (कारण शेक्स्पियरच्या शोकान्तिका प्रमाणक म्हणून मानल्यास ग्रीक व फ्रेंच शोकान्तिकेवर अन्याय होतो.), असे प्रतिपादन केले जात असते, तर दुसरीकडे इतिहासाच्या तत्त्वज्ञानाशिवाय रचलेला इतिहास म्हणजे केवळ शकावलीच होय, असेही मत पुढे मांडले जात असते.[३४] या दोन्ही मतांत तथ्य आहेच. या बाबतीत रास्त उत्तर असे दिसते की, एलिझाबेथकालीन शोकान्तिकेचा इतिहास हा शोकान्तिकेची शेक्स्पियरच्या दिशेने होत गेलेली प्रगती व तदुत्तरकालात होत गेलेला ऱ्हास या परिभाषेत रचता येईल. परंतु शोकांतिकेच्या इतिहासासारख्या कोणत्याही गोष्टीच्या बाबतीत मात्र दुहेरी पद्धतीचा अवलंब करावा लागेल. म्हणजे एक तर 'शोकांतिके'ची सर्वसामान्य रूपनिश्चिती ठरवावी लागेल व राष्ट्रातील शोकात्म प्रणाली आणि तिचे उत्तर-कालीन वारसदार यांमधील दुव्यांचा शोध शकावलीच्या धर्तीवर घ्यावा लागेल; मात्र या सातत्यकल्पनेवर समीक्षात्मक क्रमविकासाचा आणखी एक अर्थ बाहेरून अध्यारोपित करावा लागेल. (उदा. ज्योदेलपासून रासीनपर्यंतची तसेच रासीनपासून व्होल्तेरपर्यंतची फ्रेंच शोकांतिका)

साहित्यप्रकारांचा प्रस्तुतचा विषय असा आहे की, साहित्येतिहास आणि साहित्यसमीक्षा यांच्या परस्परसंबंधाविषयी अगदी केंद्रवर्ती प्रश्न तो उपस्थित करतो, हे स्पष्ट आहे. एखादा वर्ग आणि ज्यांचा तो बनलेला असतो, त्या व्यक्ती, व्यष्टी आणि समष्टी, सार्वत्रिक विधानांची मूलप्रकृती यांतील नात्यांच्या तात्त्विक समस्या प्रस्तुत विषयामुळे खास साहित्यिक संदर्भात उभ्या केल्या जातात.

अठरा /

मूल्यमापन

एखादी वस्तू ' मौल्यवान मानणे ' आणि तिचे ' मूल्यमापन करणे ' या दोहोंत फरक करणे, सोयिस्कर ठरते. अगदी इतिहासकाळापासून आपली मानवजाती मौखिक व मुद्रित साहित्याला ' मौल्यवान ' मानीत आलेली आहे, म्हणजे त्यांच्याविषयी ती मनोमन आस्था बाळगीत आलेली आहे, परंतु साहित्याचे वा विशिष्ट साहित्यकृतींचे ' मूल्यमापन करणारे ' समीक्षक व तत्त्वज्ञानी हे अकरणात्मक निष्कर्षाप्रत पोहोचू शकतात. कोणत्याही परिस्थितीत आपली वाटचाल आस्थेवाईक अनुभूतीकडून निर्णयाच्या प्रक्रियेकडे चाललेली असते. प्रमाणकाच्या (norm) संदर्भात निकष लावून तसेच विशिष्ट वस्तूची तदितर वस्तूंशी आणि आस्थाविषयांशी तुलना करून आपण त्या वस्तूची वा आस्थाविषयाची प्रतवारी ठरवीत असतो.

मानवजातीच्या या साहित्यविषयक आस्थेचे काहीशा अधिक तपशिलात शिरून वर्णन करण्याचा प्रयत्न केल्यास आपण व्याख्याविषयक अडचणीत गुंतून पडतो. संगीत, नृत्य व धार्मिक विधिकांड यांच्यासारख्या सांस्कृतिक गुंत्यातून साहित्याचा उगम झाला असावा, असे वाटते; पण या उगमाकडे कोणत्याही आधुनिक अर्थाने पाहू लागल्यास ही उमगाची क्रिया अगदी मंद आणि क्रमाक्रमाने घडत आलेली आहे, असे दिसून येते. मानवजातीला साहित्याविषयी जी जवळिकेची ओढ वाटते, तिचे वर्णन करायचे म्हटल्यास त्या ओढीच्या घटकांचे विश्लेषण करावे लागते. खरोखर साहित्याला लोक कशासाठी मौल्यवान समजतात? त्याचे मोल, महत्त्व वा आस्था वाटते, ती कोणत्या स्वरूपाची ' असते? याचे उत्तर ' विविध स्वरूपाची ' असे आपण देऊ : होरेसप्रणीत ' सुंदर आणि उपयुक्त ' ('**dulce et utile**') या सूत्राचा अनुवाद ' मनोरंजन ' आणि ' नैतिक उन्नयन ' ' क्रीडा ' आणि ' सोद्देश कार्य '

‘ अंतिम मूल्य ’ आणि ‘ साधनमूल्य ’ किंवा ‘ कला ’ आणि ‘ मतप्रचार ’,—किंवा कला हे स्वयमेव साध्य आणि कला हे सामाजिक विधिकांड व सांस्कृतिक दुवा, अशा परिभाषेत आपणास करता येईल.

आता जर का आपण प्रमाणकांविषयीचा प्रश्न उपस्थित केला—म्हणजे लोकांनी साहित्याचे मूल्य वा मूल्यमापन कसे करावे ?—तर मात्र काही व्याख्यांचा प्रपंच करूनच त्याचे उत्तर द्यावे लागेल. साहित्य म्हणून जे काही असते, त्या त्याच्या स्वरूपातच लोकांनी त्याला मौल्यवान समजावयास हवे; त्याच्या साहित्यिक मूल्याच्या परिभाषेत व प्रमाणातच लोकांनी त्याचे मूल्यमापन केले पाहिजे.[१] साहित्याची प्रकृती, प्रयोजन व मूल्यमापन यांमध्ये अनिवार्य असा निकटचा सहसंबंध असावयास हवा. एखाद्या वस्तूचा उपयोग–तिचा नेहमीच्या सवयीतला व सर्वाधिक कौशल्यपूर्ण व औचित्यपूर्ण उपयोग– हा तिच्या प्रकृतीने (वा तिच्या संरचनेने) आखून दिलेला असायलाच पाहिजे. कार्यान्वित असताना तिचे जे प्रयोजन असते, तेच शक्यता स्वरूपामधील तिची प्रकृती असते. ती वस्तू जे करते [साधते], ते म्हणजेच ती वस्तू होय. ती वस्तू जे काही असते, तेच ती करीत असते व तेच तिने करायला [साधायला] हवे. वस्तू ज्या काही असतात व त्या जे काही करू शकतात, त्यासाठीच आपण त्यांना मौल्यवान समजले पाहिजे, तसेच समान प्रकृती आणि समान प्रयोजन असणाऱ्या इतर वस्तूंशी तुलना करून आपण त्यांचे मूल्यमापन केले पाहिजे.

साहित्याच्या स्वतःच्या प्रकृतीच्या परिभाषेत व प्रमाणातच आपण त्याचे मूल्यमापन केले पाहिजे. त्याची स्वतःची प्रकृती काय आहे ? साहित्य, साहित्य म्हणजे तरी काय ? ‘ विशुद्ध ’ साहित्य कोणते ? या प्रश्नासाठी उपयोजिलेल्या वाक्प्रयोगांतच काही एक विश्लेषणात्मक किंवा आवांतर गोष्टींच्या दूरीकरणाची प्रक्रिया अनुस्यूत आहे; या तऱ्हेचे उत्तर ‘ विशुद्ध काव्य ’– प्रतिमावाद किंवा नादानुवर्तित्व (echolalia) या संकल्पनांशी येऊन भिडते. परंतु विशुद्धतेचा आग्रह धरून या दिशांनी वाटचाल करीत पुढे जाण्याचा प्रयत्न केल्यास आपणास दृश्य प्रतिमासृष्टी व श्रुतिसुभगता यांच्या मिश्रणाची वाटणी चित्रकला आणि संगीत यांमध्ये करून द्यावी लागते व काव्यच मुदलात लुप्त होऊन बसते.

या तऱ्हेची विशुद्धतेची संकल्पना मूलघटकांचे विश्लेषण करणारी असते. यापेक्षा संघटना व प्रयोजन यांपासून प्रारंभ करणे हेच अधिक श्रेयस्कर. एखाद्या कृतीत मूलघटक कोणते आहेत, यापेक्षा तिची घटकतत्त्वे कशा रीतीने संघटित केलेली आहेत व त्यांचे प्रयोजन काय आहे, यावरच ती कृती साहित्य आहे की नाही, हे ठरत असते.[२] विशुद्ध साहित्याच्या काही जुन्या पुरस्कर्त्यांनी सुधारणेविषयीच्या उत्साहाच्या भरात, एखाद्या कादंबरीतील वा कवितेतील नैतिक वा सामाजिक विचारांच्या केवळ अस्तित्वामुळेच ‘ बोधवादी पाखंड ’ असा शिक्का त्यांवर मारलेला दिसून येतो. परंतु स्वभावचित्रे आणि त्यांची पार्श्वभूमी यांप्रमाणे, साधनसामग्री म्हणून विचारांकडे पाहिल्यास व साहित्यकृतीचे अविभाज्य अवयव म्हणून, म्हणजे

साहित्यिक दृष्टिकोनातून त्यांची योजना झालेली असल्यास विचार हे साहित्याची शुद्धता शबलित करीत नाहीत. आधुनिक व्याख्येनुसार साहित्य हे 'ज्यापासून विशुद्ध' राहात असते, त्या म्हणजे व्यावहारिक उद्दिष्ट (प्रचार, प्रत्यक्ष व त्वरित क्रियापर्यवसायी प्रेरणा) व वैज्ञानिक हेतू (माहिती व तथ्ये पुरविणे, 'ज्ञानात भर घालणे') या होत. 'अमक्यापासून विशुद्ध' असे म्हणण्यातला इत्यर्थ असा नव्हे की, संदर्भापासून वेगळी काढल्यास व्यावहारिक व वैज्ञानिक दृष्ट्या विचारात घेण्याजोगी सुटी सुटी 'मूलतत्त्वे' कादंबरीत वा कवितेत मुळी असतच नाहीत. शिवाय आमच्या या म्हणण्याचा असाही अर्थ नाही की, एखादी विशुद्ध कादंबरी व कविता संपूर्ण कृती या नात्याने 'अशुद्धपणे' वाचताच येणार नाही. यच्चयावत् वस्तूंचा उपयोग अनुचितपणे वा अपुरतेपणे म्हणजे त्यांच्या प्रकृतीशी केंद्रवर्ती रीतीने सुसंगत नसणाऱ्या प्रयोजनार्थ होऊ शकतो.

As some to church repair
Not for the doctrine but music there.
[जशी काही मंडळी विसावतात प्रार्थनामंदिरात,
धर्मतत्त्वांसाठी नव्हे, तर तेथल्या संगीतासाठी.]

गोगोलची 'द क्लोक्' ही कथा व डेड सोल्स ही कादंबरी, समकालीन बुद्धिमान समीक्षकांकडूनही अननुरूप रीतीने वाचली गेली होती. सुट्या सुट्या परिच्छेदांच्या व पैलूंच्या आधारे ते लेखन प्रचारकी आहे, या चुकीच्या अन्वयार्थाचे समर्थन करता येईलही; तरीपण त्या लेखनातील साहित्यिक संघटनेचा साक्षेपी बारकावा, छद्मोक्ती (Irony), शैलीविडंबन, शाब्दिक कोट्या, कृतिविडंबन या जटिल रचनातंत्रांच्या योजनेशी अशी भूमिका क्वचित्च सुसंगत ठरणारी आहे.

साहित्यप्रयोजनाची या धर्तीची व्याख्या करण्याने आपणास निश्चित स्वरूपाचे काही ठरविता आले आहे काय? एका अर्थाने ही सर्व सौंदर्यशास्त्रीय समस्या दोन दृष्टिकोनांच्या अधेमधे पडणारी आहे : त्यातल्या एका दृष्टिकोनाचा दावा असा असतो की, 'सौंदर्यात्मक अनुभवा'चे अस्तित्व स्वतंत्र असून ते अविभाज्य (कलेचे स्वायत्त विश्व) असते; तर दुसरा दृष्टिकोण कलांना विज्ञानासाठी व समाजासाठी साधनीभूत समजणारा असतो. 'ज्ञान' व 'कृती' यांमध्ये पडणारे किंवा एकीकडे विज्ञान व तत्त्वज्ञान आणि दुसरीकडे नीतिशास्त्र व राजकारण यांच्या दरम्यान पडणारे 'सौंदर्यात्मक मूल्य' हे एक **तृतीय पद** (tertium quid) आहे, अशी भूमिका हा दुसरा दृष्टिकोण नाकारतो.[३] अर्थात् अंतिम स्वरूपाचे अविभाज्य 'सौंदर्य मूल्य' कोणी नाकारले, म्हणून कलाकृतींना मूल्य असते, हेही नाकारण्याचे कारण नाही. एखादी व्यक्ती मूल्यव्यवस्थेवर 'वास्तव', 'अंतिम' असा असा शिक्कामोर्तब करून तदनुसार कलाकृतीच्या वा कलेच्या मूल्यांची घटवणूक, विभाजन वा वाटणीही करील; किंवा काही तत्त्वज्ञान्यांप्रमाणे कलांना आदिम वा हिणकस अशी

ज्ञानाची रूपे मानील अथवा काही सुधारकांप्रमाणे, कलांमध्ये क्रियाप्रेरक अशी जी तथा-कथित क्षमता असते, तिच्या परिभाषेत कलांचे मोजमाप करील. कोणा व्यक्तीला कलांचे (विशेषतः साहित्यकलेचे) मूल्य त्यांच्या समावेशकतेमध्ये–अविशिष्ट स्वरूपाच्या समावेशकते-मध्ये आढळू शकेल. लेखक व समीक्षक यांना अशा प्रकारचा दावा, साहित्यिक कलाकृतीची रचना व विवरण यांच्या बाबतींतल्या विशेषज्ञतेच्या दाव्यापेक्षा, अधिक भपकेबाज वाटू शकेल. ‘ साहित्यिक मना ’ला त्यायोगे अंतिम ‘ प्रेषिता ’सारखा अधिकार प्राप्त होतो. विज्ञान व तत्त्वज्ञान या क्षेत्रांतील सत्यांपेक्षा अधिक व्यापक व सखोल अशा सर्वथा भिन्न स्वरूपाच्या ‘ सत्या ’चा धनीपणा त्यामुळे लेखकाच्या पदरात पडतो. धर्म, तत्त्वज्ञान, अर्थ-शास्त्र असोत किंवा कला असो, ही सर्व क्षेत्रे इतरांमध्ये जे जे सर्वोत्कृष्ट किंवा अस्सल असते, ते ते आपल्या आदर्शरूपामध्ये असते, असा दावा करीत असतात. त्यांच्या त्यांच्या विशिष्ट मूल्यविश्वांतील खास बाबी वगळल्यास, असल्या भपकेबाज दाव्यांचे समर्थन, त्यांच्या त्या भपकेबाजपणामुळेच मुळी कठीण होऊन बसते.[४] ललितकलांपैकी एक कला, एवढाच साहित्याचा दर्जा मानणे हे साहित्याच्या काही समर्थकांना भीरुतेचे किंवा विद्रोहीपणाचे लक्षण वाटते. आपणही ज्ञानाचे उच्चतर रूप आहोत, तसेच नैतिक वा सामाजिक कृतीचेही एक रूप आहोत, असे उभयविध दावे साहित्य करीत आले आहे : हे दावे मागे घेणे म्हणजे आपल्या नियतकर्तव्याचा तसेच खास दर्जाचा त्याग करणेच नव्हे काय ? आणि प्रत्येक क्षेत्र (प्रत्येक विस्तारशील राष्ट्राप्रमाणे तसेच महत्त्वाकांक्षी व आत्मविश्वासपूर्ण व्यक्तीप्रमाणे) आपल्या शेजारच्या व प्रतिस्पर्धी क्षेत्राकडून मान्यता मिळण्याची जेवढी अपेक्षा असते, तिच्यापेक्षा अधिक विस्तारशील दावा करीत असतेच की नाही ?

पण मग सौंदर्यात्मक परिभाषेत ‘ एक ललित कला ’ म्हणून साहित्याची हाताळणी औचित्यपूर्णतेने करणे शक्य आहे, ही गोष्टच साहित्याचे काही समर्थक नाकारतील. दुसरी काही मंडळी ‘ सौंदर्यात्मक मूल्य ’ व ‘ सौंदर्यात्मक अनुभव ’ या संकल्पना जेथवर अनन्य-साधारणत्वाच्या कोटीवर भर देणाऱ्या असतील, तेथवर त्या नाकारतील. अशा अनुभवांची प्रत्ययक्षमता ज्यांच्या मूलप्रकृतीत आहे, अशा सौंदर्यात्मक वस्तू किंवा गुणविशेष यांतून जडणघडण झालेले अथवा ‘ सौंदर्यात्मक अनुभवां’चे बनलेले असे एक स्वायत्त व स्वतंत्र विश्व अस्तित्वात तरी आहे काय ?

साहित्यासह सर्व ललित कलांचे, स्वतःचे असे काही अनन्यसाधारण स्वभावविशेष व मूल्ये आहेत, या विचाराबाबत कांटपासूनच्या बहुतेक तत्त्वज्ञान्यांचे व कलाक्षेत्रांशी गंभीरपणे निग-डित असणाऱ्या बहुतेक लोकांचे एकमत आहे. उदा. थिओडोर ग्रीन म्हणतो, ‘ कलात्मक गुणांची दुसऱ्या अधिक आदिम स्वरूपाच्या गुणांमध्ये घटवणूक ’ कोणालाही करता येत नाही. तो पुढे आणखी असेही म्हणतो, “ एखाद्या कृतीचे कलात्मक गुणांच्या दृष्टीने जे अनन्यसाधारणत्व असते, ते अंतःप्रज्ञेने तात्काळ ज्ञात होते, ते जरी प्रदर्शित व ध्वनित करता

आले, तरी त्याची व्याख्याच काय, पण वर्णनही करता घेणार नाही.'' [५]

अनन्यसाधारण सौंदर्यानुभावाच्या स्वरूपासंबंधी तत्त्वज्ञान्यांमध्ये बरेच एकमत दिसून येते. आपल्या **क्रिटीक ऑफ जजमेंट** या ग्रंथात कांट कलेच्या 'निष्प्रयोजनी प्रयोजनीयते'-वर (ज्या प्रयोजनाचा कल क्रियेकडे नसतो), 'हेतुनिबद्ध' किंवा 'उपयोजित' सौंदर्यापेक्षा 'विशुद्ध' सौंदर्याच्या श्रेष्ठत्वावर, अनुभव घेणाऱ्याच्या निर्ममत्वावर (जिची रचना सहज-बोधनार्थ झाली आहे, व म्हणून त्या वस्तूची मालकी आपणाकडे असावी, ती भोगावयास मिळावी किंवा तिचे रूपांतर संवेदनेत वा क्रियापर्यवसायी संकल्पनेत व्हावे, अशी वांच्छा न धरणाऱ्या निर्ममत्वावर) भर देतो. अंगभूत रीत्या आनंददायक व रोचक असणाऱ्या गुणाचे सहजबोधन म्हणजे सौंदर्यानुभव. असा अनुभव इतर अंतिम मूल्यांचा एक नमुना व त्यांची पूर्वावस्था उपलब्ध करून देत असताना एक अंतिम मूल्य देऊ शकतो, याविषयी समकालीन सैद्धांतिकांचे एकमत आहे. या सौंदर्यानुभवाचा संबंध भावना (सुखदुःख, सुखवादी प्रतिसाद) व इंद्रिये यांच्यांशी आहे—मात्र तो भावनांना समूर्तता वा सुखरता आणतो-कलाकृतीमध्ये भावनेला 'एक वस्तुनिष्ठ सहसंबंध' (objective correlative) सापडतो व ती भावना विषयवस्तूच्या कल्पित चौकटीमुळे संवेदनेपासून व क्रियापर्यवसायी संकल्पनांपासून दूर राखली जाते. सौंदर्यात्मक वस्तू अशी असते की, तिच्या अंगभूत गुणांसाठीच आपणास तीत रस वाटतो. तिच्यात सुधारणा करावी, तिला स्वतःचा एक भाग बनवून घ्यावे, ती आत्मसात करावी वा उपभोगून संपवावी, असा प्रयत्न आपण करीत नसतो. सौंदर्यानुभव हे चिंतनाचेच एक रूप असते. गुणविशेषांकडे व गुणात्मक संरचनेकडे पुरविलेले ते एक आस्थेवाईक अवधान असते. व्यवहारोपयोगिता हा पहिला शत्रू होय. व्यवहारोपयोगितेने एकदा घालून दिलेल्या चाकोरीतून कार्यरत राहण्याची सवय हा दुसरा मुख्य शत्रू होय.

साहित्यकृती ही एक सौंदर्यात्म वस्तू असून तीमध्ये सौंदर्यात्म अनुभव जागृत करण्याची क्षमता असते. आपण सर्वस्वी सौंदर्यात्मक कसोट्यांवर साहित्यकृतीचे मूल्यमापन करू शकतो की, टी. एस्. एलियटने सुचविल्याप्रमाणे साहित्याची साहित्यिकता पारखण्यासाठी सौंदर्यात्मक कसोट्यांची व साहित्याची महात्मता पारखण्यासाठी सौंदर्यबाह्य कसोट्यांची आपणास गरज असते? [६] एलियटच्या प्रस्तुत विधानातील पहिल्या निर्णयाचे दोन भाग करावयास हवेत. आपण एखाद्या रचनेचे साहित्य म्हणून जे वर्गीकरण करीत असतो ते विशिष्ट प्रकारची शब्दबद्ध रचना या दृष्टीने असते (उदा. कथा, कविता, नाटक) व तदनंतर आपण प्रश्न उपस्थित करीत असतो की, हे चांगले साहित्य आहे की नाही? म्हणजेच सौंदर्यात्मक दृष्टीने अनुभव घेऊ शकणाऱ्या व्यक्तींना लक्षणीय वाटावी, या दर्जाची ती कृती आहे की नाही? हा 'महात्मते'चा प्रश्न आपणास मानदंड व प्रमाणके (norms) यांच्याप्रत आणून सोडतो. सौंदर्यात्मक समीक्षेची बांधिलकी पत्करलेले आधुनिक समीक्षक, सामान्यतः रूपवादी म्हणून—कधी कधी स्वतःमुळे, तर कधी इतरांमुळे, (गैरसमजुतीमुळे)—संबोधिले जात

असतात. यातला ‘ रूप ’ हा मूळ शब्द तरी निदान तितकाच संदिग्ध आहे. साहित्यकृतीची सौंदर्यात्मक संरचना म्हणजे जिच्या योगे साहित्य हे साहित्य ठरते, तिचा निदर्शक म्हणून आपण येथे ‘ रूप ’ हा शब्द योजू या.[६] ‘ रूप ’ व ‘ आशय ’ अशा दोन सुट्या तुकड्यांत साहित्याची विभागणी करण्याऐवजी प्रथम आपण ‘ द्रव्या ’चा आणि तदनंतर त्या ‘ द्रव्या ’ची सौंदर्यशास्त्रदृष्ट्या संघटना घडवून आणणाऱ्या ‘ रूपा ’चा विचार करूया. कोणत्याही यशस्वी कलाकृतीत ‘ द्रव्य ’ हे रूपामध्ये पूर्णपणे एकजीव झालेले असते. जे ‘ विश्व ’ म्हणून काही असते, तेच भाषारूप बनत असते.[६] साहित्यकृतीची द्रव्ये एका स्तरावर शब्दरूपांत, दुसऱ्या स्तरावर मानवी वर्तनाच्या अनुभवरूपांत तर आणखी वेगळयाच स्तरावर मानवी विचाराच्या व दृष्टिकोनाच्या रूपांत असतात. या साऱ्यांचे भाषेसह अस्तित्व कलाकृतीच्या बाहेर अन्य स्वरूपात असते. परंतु एखाद्या यशस्वी कवितेत वा कादंबरीत सौंदर्यात्मक प्रयोजनाच्या चैतन्यशीलतेमुळे अनेक ध्वनियुक्त संबंध एकत्र खेचले जाऊन त्यांचा एक गोफ झालेला असतो.

शुद्ध रूपवादी कसोट्यांच्या आधारावर साहित्याचे यथायोग्य मूल्यमापन शक्य आहे काय ? आपण या प्रश्नाच्या उत्तराची रूपरेषा पाहू या.

रशियन रूपवाद जी कसोटी मूलभूत म्हणून मानतो, ती सौंदर्यशास्त्रीय मूल्यमापनात अन्यत्रही आढळून येत असते. ती म्हणजे नावीन्य व विस्मय. एखादा रुळलेला भाषिक ठोकळा किंवा ठरीव ठशाचे वाक्प्रयोग कानांवर पडल्यावर सहज-बोधन तावडतोब होऊ शकत नाही : शब्दांकडे शब्द म्हणून लक्षच जात नाही, तसेच त्यांचा संकलित वस्तु–संदर्भ मनात नेमका उमटत नाही. ठरीव ठशाच्या गुळगुळीत भाषेला आपण ‘ ठरीव ठशाचा प्रतिसाद ’ देत असतो : म्हणजे आपण एखादी रूढ चाकोरीतली क्रिया तरी करतो किंवा आपणास वाटलेला कंटाळा तरी व्यक्त करतो. शब्द जेव्हा कोऱ्या करकरीतपणे व विस्मयोत्पादक योजनेतून एकत्र आणले जातात, तेव्हाच त्यांची किंवा त्यातून व्यक्त होणाऱ्या प्रतीकांची खरीखुरी ‘ प्रतीती ’ आपणास येते. वाचकाचे चित्त वेधण्यापूर्वी एकतर भाषा विद्रूप करावी लागते; म्हणजेच तिला वेगळी शैली द्यावी लागते; त्या शैलीला आदिम स्वरूपाच्या वा अलग तऱ्हेच्या किंवा ‘ रानवटपणा ’च्या दिशेने विद्रूप बनवावे लागते. म्हणून व्हिक्टॉर शक्लोव्हस्की याचे म्हणणे असे आहे की, काव्य भाषेला नव्याने घडवीत असते, ‘ अनोखी बनवीत असते. परंतु नावीन्याची ही कसोटी फार जुन्या काळापासून, निदान स्वच्छंदतावादी आंदोलनाच्या काळापासून तरी प्रचलित आहेच आहे. वॅट्स्–डंटन यांनी तिला ‘ विस्मयाचे पुनरुज्जीवन ’ म्हणून संबोधिले आहे.

वर्ड्स्वर्थ आणि कोलरिज् हे कवी परस्परांशी सहसंबंध राखून पण आपापल्या वेगळ्या पद्धतींनी ‘ अनोखेपणा देण्याचा ’ प्रयत्न करीत होते; त्यांपैकी पहिला घरेलू परिचिताला अनोखे रूप, तर दुसरा लोकविलक्षणाला परिचित घरेलू रूप देण्याचा प्रयत्न करीत होता. काव्यक्षेत्रामधील तदनंतरच्या कोणत्याही नव्या आंदोलनाची चौकट हीच असेः सर्व प्रका-

च्या साचेबंद यांत्रिक प्रतिसादाला छाट द्यावयाची, भाषेच्या पुनर्नवतेला (एक शब्दविषयक क्रांती) आणि धारदार प्रतीतीला चालना द्यावयाची. टवटवीत व ताज्या संवेदनांसाठी स्वच्छंदतावादी आंदोलनाने बालकाला उच्च स्थानावर नेऊन बसविले. पाच वर्षांच्या बालकाच्या नजरेतून रंगचित्रणाची कला अवगत करून घेण्यासाठी मातिसने खूपच परिश्रम केले. सबबी म्हणजे यशस्वी सहजबोधनाच्या मार्गातील अडथळे असल्याने सौंदर्यशास्त्राच्या पद्धतशीर अभ्यासात त्यांना मनाई असावी, असे पेटरने आवर्जून सांगितले आहे. नवता हीच खरी कसोटी आहे खरी; पण तीसुद्धा गुणाच्या निर्मम सहजबोधनासाठी उपयुक्त ठरली पाहिजे, याचे भान राखावयास हवे.[९]

बरे, ही नवतेची कसोटी तरी आपणास कोठवर नेऊ शकेल ? रशियनांच्या उपयोजनानुसार ती सांगूनसवरून सापेक्षतावादी ठरते. सौंदर्यशास्त्रीय म्हणून काही वेगळी प्रमाणके अस्तित्वातच नसतात, कारण सौंदर्यशास्त्रीय प्रमाणकाचे सत्त्व स्वतःला घडवून पुन्हा मोडण्यातच असते, असे मुकारॉव्हस्की म्हणतो.[१०] कोणतीही काव्यशैली अनोखी अशी राहतच नसते, त्यामुळे कलाकृती या आपले सौंदर्यशास्त्रीय प्रयोजन गमावू शकतात.व अतिपरिचिताचे जेव्हा क्वचित पुनश्च अपरिचित बनते, तेव्हा ते प्रयोजन पुन्हा कमावूही शकतात, असे मुकॉरॉव्हस्कीचे प्रतिपादन आहे. काही विशिष्ट कवितांना ' तात्पुरते वापरून टाकायचे ' असते, याचा अर्थ काय, हे आपणा सर्वांस माहीत आहे. काही कवितांच्या बाबतीत कालांतराने आपण पुन्हा पुन्हा त्यांच्याकडे वळतो, तर कधी कधी त्या अगदी निःशेष वापरल्या गेलेल्या आहेत, असे आपणास जाणवते. तेव्हा साहित्याच्या इतिहासक्रमात काही कवी पुन्हा अनोखे बनत असतात, तर इतर अनेक मात्र परिचितच राहतात.[११]

परंतु एखाद्या कृतीकडे वैयक्तिक पुनरागमन होते, असे म्हणण्यात परिणामतः आपण अगोदरच दुसऱ्या एका कसोटीकडे मोहरा वळविलेला असतो. ' आपणास दर वेळी नव्या गोष्टी आढळतात ' असे म्हणत आपण जेव्हा एखाद्या कृतीकडे पुनःपुन्हा परत येतो, तेव्हा दर वेळी त्याच त्याच स्वरूपाच्या आणखी काही गोष्टी आपणास आढळतात, असा त्याचा अर्थ नसतो; तर आपणास दर वेळी अर्थदृष्ट्या नवीन पातळ्या, सहचारी कल्पनांचे नवे आकृतिबंध तेथे आढळत असतात, हा त्याचा अर्थ असतो : ती कविता वा कादंबरी बहुविध स्तरांनी संघटित केलेली असते, हे आपल्या ध्यानात येते. ज्या अर्थी होमर किंवा शेक्सपियर यांच्या कृतींप्रमाणे एखादी साहित्यकृती आजतागायत गौरवास्पद ठरत आलेली दिसते, त्या अर्थी जॉर्ज बोॲज म्हणतो त्याप्रमाणे, आपणही निष्कर्ष काढीत असतो की, तिच्यामध्ये ' अनेकपदरी अर्थवत्ता ' असली पाहिजे, तिचे सौंदर्यात्मक मूल्य एवढे समृद्ध आणि समावेशक असले पाहिजे की, तिच्यामध्ये अनेक संरचनांचा अंतर्भाव व्हावा व या संरचनामधील एक वा अनेक संरचना पुढील कालखंडातही दर वेळी उच्च दर्जाचे समाधान देऊ शकत असाव्यात.[१२] पण अशी कृती खुद्द लेखकाच्या काळीसुद्धा एवढी समृद्ध कल्पावी लागेल

की, तिच्या सर्व स्तरांचे व रचनापद्धतींचे आकलन एखाद्या व्यक्तीला नव्हे, तर सबंध समाजालाच शक्य व्हावे. शेक्सपियरच्या नाटकात "सरधोपट निरीक्षकासाठी संविधानक, अधिक प्रगल्भ व्यक्तीसाठी स्वभावचित्रण व पात्रापात्रांतील संघर्ष, अधिक साहित्यिक पिंडाच्या व्यक्तीसाठी शब्द व वाक्प्रयोग, संगीतदृष्ट्या अधिक संवेदनाशील व्यक्तीसाठी लयबद्धता आणि अधिक मार्मिक संवेदनाशील जाणकारांसाठी क्रमशः अधिकाधिक उलगडत जाणारी अर्थवत्ता असते." [१३] आपली कसोटी समावेशकता ही आहे : 'प्रतिभानिर्मित एकात्मता' आणि 'एकात्म सामग्रीचे प्रमाण' (वा विविधता) [१४] रूपवादी समीक्षेनुसार कवितेची संघटना जितकी अधिक घट्ट विणींची, तितके तिचे मूल्य उच्च दर्जाचे ठरत असते. ही समीक्षा प्रत्यक्ष व्यवहारात पुष्कळदा ज्या कृतींत सटीप स्पष्टीकरणाची गरज भासेल व अशा स्पष्टीकरणाचे पूर्ण चीज होईल, अशा स्तरावरील व्यामिश्र संरचनेच्या कृतींपुरतीच स्वतःला सीमित करून घेत असते. ही व्यामिश्रता एक वा अनेक स्तरांवरील असू शकते. हॉप्‌किन्समध्ये ती मूलतः शब्दभांडाराच्या, पदक्रमाच्या व छंदःशास्त्रीय स्तरावर असते; परंतु याशिवाय वा याऐवजी ती प्रतिमासृष्टीच्या किंवा विषयसूत्राच्या किंवा सुराच्या वा संविधानकाच्या स्तरावरही असू शकते. उदा. उच्चारमूल्य असणाऱ्या साहित्यकृती ह्या तुलनात्मक दृष्ट्या वरच्या कवच-स्तरावरील संरचनांच्या बाबतीतही व्यामिश्र असतात.

द्रव्यसामग्रीची विविधता याचा अर्थ विचार, व्यक्तिचित्रे, सामाजिक आणि मनोवैज्ञानिक नमुन्यांची विविधता असा करता येईल. एलिएट्‌ने 'दि मेटॅफिजिकल पोएट्स्' या आपल्या लेखात उल्लेखिलेले प्रसिद्ध उदाहरण येथे लागू पडेल. कविमन 'विषम स्तरांवरील अनुभवांना एकजीव करीत असते' असे दाखवून देताना कवीचे प्रेमात पडणे, त्याचे स्पिनोझा वाचणे, टंकलेखनयंत्राचा आवाज कानांवर पडणे, स्वयपाक चालू असता कशाचा तरी वास नाकात भरणे या साऱ्यांतून निर्माण झालेल्या एकघन समग्र रचनेची एलियट्‌ने कल्पना केलेली आहे. याच एकरसीपणाला डॉ. जॉन्सन्‌ने 'परस्पर विसंगतीचे सम्मीलन' (discordia concors) असे संबोधिले आहे; आणि त्याने या पद्धतीच्या यशस्वितेपेक्षा अपयशच विशेष ध्यानात घेतल्यामुळे 'अत्यंत असंबद्ध विचार बळेबळेच एका जोखडाखाली तेथे खेचून आणलेले आहेत,' असे त्याला आढळून आले. 'मेटॅफिजिकल् कवीं'वर लिहिणाऱ्या जॉर्ज विल्यमसन् या उत्तरकालीन लेखकाने यशस्वी कृतीच बहुशः अलग निवडून काढलेल्या आहेत. येथे आपले आधारतत्त्व असे राहील की, खरेखुरे 'एकरसीकरण' (amalgamation) झालेले असेल, तर कवितेचे मूल्य तिच्या द्रव्यसामग्रीच्या विविधतेच्या प्रमाणात श्रेढीने वाढत जात असते.

बोझन्‌किट्‌ने आपल्या **थ्री लेक्चर्स ऑन् एस्थेटिक्स्** या ग्रंथात 'जटिलता', 'तणाव' व 'रुंदी' ही परिमाणे ध्यानात घेऊन 'दुःसाध्य सौंदर्य' आणि 'सुलभ सौंदर्य' यांत भेद केला आहे. हा भेद आपण पुढीलप्रमाणे सांगू शकू : 'सुलभ सौंदर्य' हे हुकमी द्रव्य-

सामग्रीतून मिळते (श्रुतिसुभगता, आकर्षक चाक्षुष प्रतिमा, 'काव्यात्म विषय'), तर 'दुःसाध्य सौंदर्य' हे द्रव्यसामग्री म्हणून जिच्यावर काबू मिळविणे दुष्कर असते, अशा गोष्टींना (दुःखद, कुरूप, उपदेशात्मक; व्यावहारिक) वाकवून निर्माण केलेले असते. अठराव्या शतकात 'सुंदर' आणि 'उदात्त' ('दुःसाध्य सौंदर्य') यांत जो विरोध दर्शविला जाई, त्यामध्ये या भेदाचीं प्रसादचिन्हे दिसून येतात. 'उदात्तता' (sublime) आणि 'वैशिष्ट्यपूर्ण गुणयुक्तता' (charasteristic) ही 'असुंदर' भासणाऱ्या गोष्टींना सुंदर बनवितात. शोकांतिका ही दुःखद गोष्टींवर काबू मिळवून त्यांना अभिव्यक्तिरूप देते, तद्वत् सुखांतिका ही कुरूपावर काबू मिळवीत असते. सुलभतर सौंदर्याची मूळची 'द्रव्य-सामग्री' आणि उठावदार 'रूपे' तत्काळ रोचक वाटावीत, अशी असतात; दुःसाध्य सौंदर्याचे अस्तित्व अभिव्यक्तिरूपातच साठविलेले असते.

'परिपूर्ण कला' आणि 'महान कला' यांमध्ये समीकरण मांडू नये; पण 'दुःसाध्य' सौंदर्य व कलात्मक 'महात्मता' यांमध्ये मात्र तसे समीकरण जरूर संभवते, असे वाटण्याची शक्यता आहे. तसे पाहिल्यास आकारमान व लांबी या घटकांना स्वयमेव खास महत्त्व नाही, कलाकृतीची जटिलता, तणाव व रुंदी यांच्या वाढविस्तारची शक्यता त्यांच्या योगे निर्माण होते, म्हणूनच त्यांना महत्त्व आहे. एखादी कृती वा साहित्यप्रकार 'प्रधान' ठरतो तो परिमाणयुक्ततेमुळे होय. नव्य-अभिजाततावादी सैद्धांतिकांनी या अंगाची जितक्या सर-धोपटपणे हाताळणी केली, तशी आपण करू शकत नसलो, तरी ते अंग आपण तडकाफडकी झटकू शकत नाही : तरीपण वाढविस्तारात मितव्ययीपणा असावयास हवा, दीर्घ काव्याने स्वतः व्यापीत असलेल्या विस्तारित क्षेत्राच्या मोबदल्यात अधिक काहीतरी जरूर 'साधले' पाहिजे, एवढा तरी आग्रह आपण धरावयास हवा.

काही सौंदर्यमीमांसकांच्या मते 'महात्मता'ही सौंदर्यबाह्य कसोट्यांचा आश्रय करीत असते.[११] अशा रीतीने 'महात्मता ही कलेतील आशयाच्या पैलूवरून ठरते, तसेच सामान्यतः ती 'महान' जीवनमूल्यांची अभिव्यक्ती करते, तोपर्यंतच ती 'महान' ठरते', या मताचे समर्थन करण्याचा प्रयत्न एल्. ए. रीड् करताना दिसतो, तसेच 'सत्य' व 'महात्मता' हे कलेचे सौंदर्यबाह्य परंतु आवश्यक निकष आहेत, असे टी. एम्. ग्रीन मांडतो. प्रत्यक्षात मात्र ग्रीन आणि विशेषतः रीड हा बोझन्‌किटच्या दुःसाध्य सौंदर्याच्या कसोट्यांपलीकडे फारसा पुढे जात नाही. उदाहरणार्थ 'सॉफोक्लिस्, डांते, मिल्टन्, शेक्स्पियर आदी महान कवींच्या महान कृती या अनेकानेक प्रकारच्या मानवी अनुभवांचे मूर्तरूप म्हणून सुघटित झालेल्या असतात.' कोणत्याही क्षेत्रातील सिद्धान्त व व्यवहार यांत महात्मतेची लक्षणे वा कसोट्या यांमध्ये 'व्यामिश्रतेवरील प्रभुत्व, प्रमाणबद्धता व प्रस्तुतता यांची जाण' या गोष्टी समान आढळतात; परंतु महात्मतेची ही समान वैशिष्ट्ये जेव्हा एखाद्या कलाकृतीत असतात, तेव्हा त्यांना एका 'मूर्तरूप मूल्यस्थिती'त म्हणजे' आस्वाद्य व उपभोग्य असे मूर्तरूप'

म्हणून प्रकट व्हावे लागत असते. महान काव्य ही महान व्यक्ती (किंवा मन वा व्यक्तिमत्त्व) असलेल्या कवीची कलाकृती आहे की कविता म्हणून महान आहे, असा प्रश्न रीड् उपस्थित करताना दिसत नाही; त्याऐवजी तो या प्रश्नात गर्भित असलेल्या उत्तरांमध्ये मेळ घालण्याचा प्रयत्न करतो. एखादी महान कविता तिच्या आवाक्यामुळे वा तिच्यातील समजामुळे त्याला महान वाटत असली, तरी या कसोट्या काही एका गृहीत प्रत्यक्षानुभूतीला (Erlebnis) तो लावीत नाही. तर काव्यात्म दृष्टीने साकार झालेल्या त्या प्रत्यक्ष काव्यालाच लावतो.'[१६]

दांतेची **डिव्हाइन कॉमिडी** व मिल्टन्चे **पॅरॅडाइज लॉस्ट्** ही काव्ये रूपवादी पद्धतीच्या समीक्षा व्यापाराच्या दृष्टीने नमुनेदार उदाहरणे ठरतील. **डिव्हाइन् कॉमिडी**कडे एक काव्य या नात्याने पाहण्याचे नाकारून क्रोचे तिचे विच्छेदन व्याजविज्ञानाने खंडित करून घेतलेल्या भावगीतात्मक तुकड्यातुकड्यांची मालिका समजून करतो. ' दीर्घकाव्य ' व ' तत्त्वज्ञानपर काव्य ' हे शब्दप्रयोग त्याला आत्मव्याघाती वाटतात. लोगन् पिअरसॅल स्मिथसारख्या लेखकात आपणास एका पिढीपूर्वी प्रचलित असणारा सौंदर्यवाद दिसून येतो. हा सौंदर्यवाद **पॅरॅडाइज लॉस्ट्**कडे कालबाह्य ठरलेले धर्मशास्त्र व श्रवणानंद—किंवा सुप्रसिद्ध ' ऑर्गनचे स्वरसंवाद ' यांचे एक मिश्रण म्हणून पाहतो. त्यातून मिल्टन्च्या खाती जमा होते ते एवढेच. '[१७] उघडच यातून आशय डावलणे भाग आहे व रूप उलगडणे शक्य आहे, असे ठरते.

आमच्या मते, या पद्धतीची विधाने ही ' रूपवादा 'चे समाधानकारक प्रतिनिधित्व करणारी म्हणून स्वीकारली जाऊ नयेत. ती विधाने कलाकृतीकडे एका अतिरेकी विघटनी दृष्टिकोनातून पाहतात. कलाकृतीच्या संदर्भकक्षेबाहेरील जे केवळ अमूर्त व प्रवचनवजा बरेच काही आपल्या चुंबकीय आकर्षणाने स्वतःच्या प्रयोजनाकडे कवीला ओढून घेत असते, त्याच्या सापेक्ष काव्यात्मतेवरून हा दृष्टिकोन समग्र कलाकृतीची काव्यात्मता अजमावीत असतो. डांते व मिल्टन् या दोघांनी काव्याबरोबरच प्रबंधही लिहिलेले आहेत. आणि तरीसुद्धा त्या दोहोंत त्यांनी गल्लत केलेली नाही. धार्मिकदृष्ट्या स्वतंत्र विचारप्रणाली बाळगणाऱ्या मिल्टन्ने **पॅरॅडाइज लॉस्ट्ची** रचना चालू असतानाच **डि डॉक्ट्रीना क्रिस्तीना** (खिस्ती धर्मतत्त्व) हा दीर्घ निबंधही लिहिलेला आहे. त्याच्या काव्याचे स्वरूपवर्णन कसेही केले (महाकाव्य, खिस्ती महाकाव्य वा तत्त्वज्ञानपर महाकाव्यात्म रचना), आणि ' परमेश्वरी योजनेचे समर्थन ' हा त्याचा प्रकट हेतू असला, तरी त्याचे काव्यप्रयोजन प्रबंधाहून खात्रीने निराळे होते. ते ज्या साहित्यिक परंपरांना आवाहन करते, त्यामुळे तसेच खुद्द मिल्टनच्या आधी रचलेल्या काव्याशी त्याचे जे नाते आहे, त्यामुळे त्याच्या या काव्याची प्रकृती स्थिरपद पावलेली आहे.

पॅरॅडाइज लॉस्टमधील मिल्टन्चे धर्मशास्त्र सनातनी प्रॉटेस्टंटपंथीय आहे – किंवा त्या दृष्टिकोनातून त्याचे वाचन करता येण्याजोगे आहे. परंतु या धर्मशास्त्रात सहभागी होण्यात वाचक अपेशी ठरला, तरी ते काव्य म्हणून काही अगदी उघडे पडत नाही. मागे ब्लेक-

पर्यंतच्या काळापासून मिल्टनच्या नेणिवेतील ' हेतू ' मुळे सैतान व प्रॉमीथिएस यांची जोड-गण कल्पिणारे बायरन् व शेली यांचे एक स्वच्छंदतावादी **पॅरॅडाइज लॉस्ट** होते व कॉलिन्स याने आधीच सुरू केलेल्या प्रथेप्रमाणे ते मिल्टन्च्या ईडन–उद्यानाच्या ' आदिमवादा ' वर आत्मीयतेने भर देत होते. [१८] सोराने दर्शविल्याप्रमाणे ' मानवतावादी ' भूमिकेवरूनही त्याचे वाचन करता येणे खात्रीने शक्य आहे. त्यातील धर्मशास्त्र व इतिहास यांबाबत मतभेद आहे, एवढ्यासाठी केवळ त्या काव्याचा आवाका, त्याचा भविष्यदर्शक विस्तृतपट, त्यातले उदास पण धूसरभव्य देखावे या गोष्टींकडे दुर्लक्ष करता येत नाही.

पॅरॅडाइज लॉस्ट मधील तत्त्वविचार अडगळ म्हणून बाजूला काढले, तरी केवळ शैलीच्या बळावर ते एक महान काव्य ठरेल, असे म्हणणे अत्यंत संशयास्पद आहे. अशा प्रकारच्या दृष्टिकोनामुळे ' रूप ' म्हणजे ' शैली ' व ' अर्थ ' म्हणजे ' तत्त्वप्रणाली ' अशी स्थिती होते व ग्रंथकृतीमधील ' रूप ' व तिचा ' अर्थ ' यांच्या फारकतीपर्यंत म्हणजे अगदी निरर्थक-तेच्या थरापर्यंत गोष्टी जाऊन भिडतात. खरोखर अशा फारकतीमुळे समग्र ग्रंथकृतीचा विचार नीटपणे होत नाही. छंदोबद्धता व शब्दकळा यां ' पलीकडच्या ' सर्व तऱ्हेच्या संरचना तसेच एल्. ए. रीड ज्याला ' दुय्यम स्तरावरील विषय-वस्तू ' म्हणून म्हणतो, तो ' अर्थ ' (कलाकृतीच्या आणखी पलीकडे उरणारी विषय-वस्तू) या कल्पनेनुसार बाहेर वगळला जातो, संविधानक किंवा निवेदन, स्वभावचित्रे (किंवा अधिक नेमकेपणे ' स्वभावलेखन ') त्यातून वगळली जातात. संविधानक, वातावरण व स्वभावचित्रे यांची परस्पर गुंफण वा विश्व, – ' अतिप्राकृतिक गुण ' (ग्रंथकृतीतून उधसून वर येणाऱ्या जगद्विषयक दृष्टिकोनातून पाहिलेला; लेखकाने बोधवादी वृत्तीतून ग्रंथातर्गत वा ग्रंथाबाहेर प्रकट केलेला नव्हे) वगळला जातो.

कवितेतील ' ऑर्गनचे स्वरसंवाद ' तिच्यापासून सुटे काढता येतात, हा दृष्टिकोन तर विशेषच आक्षेपार्ह ठरतो. उच्चारनिष्ठ अनुगुंजन म्हणून एका सीमित अर्थाने त्यांना ' रूप-निष्ठ सौंदर्य ' असते, या भूमिकेवरून त्याकडे पाहता आले, तरी अगदी काव्यासह सर्व साहित्यात रूपनिष्ठ सौंदर्याचे अस्तित्व हे नेहमी बहुधा अभिव्यक्तीच्या कारणी लागत असतेच संविधानक, स्वभावचित्र व आशयसूत्र यांच्या बाबतीत ' ऑर्गनचे स्वरसंवाद ' कितपत औचित्यपूर्ण ठरतात, हाच प्रश्न आपण विचारला पाहिजे. कनिष्ठ प्रतीच्या कवींकडून नगण्य आशयसूत्रांसाठी योजिलेली मिल्टनी शैली अभावितपणे हास्यास्पदच ठरलेली आहे.

आपली तत्त्वप्रणाली व लेखकाची वा कवितेची तत्त्वप्रणाली यांत एकवाक्यता असण्याची गरज नाही, ही गोष्ट रूपवादी समीक्षेने गृहीत धरली पाहिजे, हे मत खरोखर अप्रस्तुत आहे; कारण तसे नसल्यास ज्यांच्यांतला दृष्टिकोन आपणास स्वीकार्य वाटतो, अशा ग्रंथकृतींचीच आपण प्रशंसा करू. सौंदर्यात्मक निर्णय घेण्यासाठी विश्वदर्शनाला (Weltanschauung) काही महत्त्व द्यावे लागते काय ? कवितेत प्रस्तुत झालेले विश्वदर्शन असे असावे की, समीक्ष-

काला ते ' सुसंगत, प्रगल्भ व अनुभवनिष्ठ तथ्यांवर अधिष्ठित ' वाटावे, असे एलियट् म्हणतो.[१९] सुसंगती, प्रगल्भता व अनुभवनिष्ठ सत्यता यांविषयीचे एलियट्च्या सूत्रातील वाक्प्रयोग कोणत्याही प्रकारच्या रूपवादी भूमिकेच्या पलीकडे जाणारे आहेत. सुसंगती हा जसा निश्चितपणे सौंदर्यशास्त्रीय निकष आहे, तसाच तो तर्कशास्त्रीयही आहे; परंतु प्रगल्भता हा एक मनोवैज्ञानिक निकष आहे व ' अनुभवनिष्ठ सत्यता ' हे तत्त्व कलाकृतीबाहेरच्या विश्वांना आवाहन करणारे तसेच कला आणि वास्तव यांत तुलना करण्यास प्रवृत्त करणारे आहे. एलियट्ला आपण असे उत्तर देऊ या की, कलाकृतीची प्रगल्भता म्हणजे तिच्या ठायी असणारा सर्वसमावेशकपणा, तिला असणारे व्यमिश्रतेचे भान, तिच्यातील अनेक छद्मोक्ती (ironies) व तणाव, ह्या गोष्टीच होत, तसेच कादंबरी आणि अनुभव यांमधील परस्पर-संबंध घटकांच्या ढोबळ जोड्या कल्पून अजमावता येणार नाहीत; आपण न्याय्यपणे ज्यांची तुलना करू शकू, अशा बाबी सांगायच्या तर डिकन्स्, काफ्का, बाल्झॅक् किंवा टॉल्स्टॉय यांचे समग्र विश्व आणि आपला समग्र अनुभव म्हणजे आपण कल्पिलेले व आपणास जाणवणारे ' विश्व ', याच होत. आणि या परस्परसंबंधाविषयीचा आपला निर्णय प्रत्यक्ष नोंद घेत असतो, तीसुद्धा विशदता, उत्कटता, आकृतिबंधनिष्ठ विरोध, रुंदी किंवा खोली, स्थितिशीलता किंवा गतिशीलता अशा सौंदर्यात्मक संज्ञांद्वारेच. ' जीवनसदृश ' याचा अनुवाद बहुतांशी ' कला–सदृश ' असा होईल.; कारण कला ही जेव्हा शैलीची डूब घेऊन अवतरते, तेव्हा जीवन व साहित्य यांमधील साम्ये अगदी उघडपणे डोळयांत भरणारी असतात : डिकन्स्, काफ्का व प्रूस्त् यांसारखे लेखकच स्वतःचा शिक्का मारलेल्या विश्वाचे अध्यारोपण आपल्या वाचकांच्या अनुभवक्षेत्रांवर करू शकत असतात.[२०]

एकोणिसाव्या शतकापूर्वी मूल्यमापनाची चर्चा ही बहुधा लेखकांची प्रतवारी, त्यांची तरतम श्रेणी यांवरच केंद्रीभूत होत असे—म्हणजे ' ज्यांची सदैव प्रशंसा होत आलेली आहे व पुढे होत राहील ' अशा अभिजात ग्रंथांवर ती चर्चा केंद्रभूत होत असे. स्वाभाविक-पणे सांगितली जाणारी याची प्रमुख उदाहरणे म्हणजे विद्येच्या पुनरुज्जीवनकालात ज्यांना देवकोटीत बसविण्यात आले, असे प्राचीन ग्रीक व रोमन ग्रंथकार होत. एकोणिसाव्या शतकाबरोबर मध्ययुगीन, केल्टिक, नॉर्स, हिंदू व चिनी या साहित्यपरंपरांचे व्यापक ज्ञान झाल्यामुळे या तऱ्हेचा पूर्वीचा ' अभिजाततावाद ' कालबाह्य ठरला. एकदा दृष्टिपथातून दूर गेलेले व पुनश्च प्रकट झालेले तसेच काही काळ आपली सौंदर्यात्मक क्षमता गमावून बसलेले व ती क्षमता पुनश्च मिळविणारे ग्रंथ आढळतात, याची जाण आपणास आहे. उदा. डन्, लँग्लँड, व पोप, मॉरिस, सीव्ह व ग्रीफियस. प्राधिकारवाद (authoritaria-nism) व त्याची विधीनिषेधांची यादी यांच्याविरुद्ध प्रतिक्रिया म्हणून अतिरेकी, अनावश्यक सापेक्षतावादाकडे, ' अभिरुचीच्या भोवऱ्या 'कडे (' whirlgig of taste ') आधुनिकांचा कल झुकलेला आहे. प्रारंभीचे संशयवादी पुटपुटत असत, ' अभिरुची ही वादविषय होऊ

शकत नाही.' (De gustibus non est disputandum).

मानवतावादी वा संशयवादी मांडतील, त्याहून ही बाब अधिक जटिल आहे.

साहित्यिक मूल्यांच्या बाबतीत काही एक प्रकारची वस्तुनिष्ठता आणण्याचा आग्रह धरला म्हणून ज्यात नव्या नावांची कोणतीच भर घालता येणार नाही आणि ज्यातला अंतर्गत क्रम मागेपुढे होण्यासारखा नाही, अशा एखाद्या अपरिवर्तनीय प्रमाणसिद्धान्ताशी कायम बांधिलकी राखली पाहिजे, असे काही नाही. 'कोणत्याही लेखकाची प्रतिष्ठा सदैव वज्रलेप असते,' ही एक समजूत व 'समीक्षेचे मुख्य कार्य लेखकाच्या उपयुक्ततेची प्रतवारी लावण्याऐवजी लेखकांचीच प्रतवारी लावायची, हे आहे' ही दुसरी समांतर 'चमत्कारिक समजूत–या उभय गैरसमजुतींची संभावना ॲलन टेट् याने 'मिथ्याभास' म्हणून आव्हानपूर्वक केलेली आहे. व ती योग्यच होय.[२१] आपल्या वर्तमानविषयक जाणिवेने आपल्या भूतकाळात उलटापालट घडून येत असतो, हे एलियट्‌चे सूत्रच या ठिकाणी टेट्‌च्या मनात होते. अखेर एलियट् आणि टेट् हे दोघेही सर्जनशील लेखक; त्यामुळे दोघांचा विश्वास असा होता की, इंग्लिश काव्याला जसा भूतकाळ आहे, तसाच वर्तमानकाळ व भविष्यकाळही आहे. तसे म्हटले तर, एका विशिष्ट वर्गामध्ये लावलेला क्रम हा नेहमीच स्पर्धात्मक व सापेक्ष असतो. जोपर्यंत नवनवीन नोंदींची भर पडत राहणार आहे, तोपर्यंत नवागताला सर्वोत्कृष्ट ठरण्याची संधी नेहमीच असणार आहे; कोणत्याही नवनवीन स्पर्धकांबरोबर इतर ग्रंथांच्या प्रतवारीत किंचित् प्रमाणात का होईना, पण फरक हा पडणारच. पोप पुढे आला, तेव्हा वॉलर व डेनम् यांना अकस्मात अग्रमान मिळाला आणि गेला. दोघे पडले अग्रदूत. अग्रदूतत्व म्हणजे सुळावरची पोळी. त्यांनीच स्वतःला पोपपर्यंत नेले आणि पोपने त्यांनाच मागे टाकले.

याउलट मनोरथ असणारी व विद्यापीठीय व्यासंगाला विरोध करणारी मंडळीही विद्यापीठातून तसेच विद्यापीठाबाहेरही आढळते; व ती लोंढ्याच्या जुलमशाहीवर जोर देत असते.[२२] कावलीसारखी अशीही उदाहरणे आढळतात की, ज्यांत अभिरुचीचे प्रतिबिंब एखाद्या पिढीपुरते दिसते पण तदुत्तरकालीन पिढ्यांनी ज्यांच्यावर पसंतीचा शिक्का कधीच मारलेला दिसत नाही. अर्थात अशी उदाहरणे फार असतील असे वाटत नाही. तीस वर्षांपूर्वी स्केल्टन् हे अशाच प्रकारचे उदाहरण म्हणून सांगता आले असते; पण आता मात्र नाही; आज तो आपल्याला बुद्धिमान, 'आत्मनिष्ठ' व आधुनिक वाटतो. दरम्यान् थोर वाङ्मयीन प्रतिष्ठा लाभलेले चॉसर, स्पेन्सर, शेक्सपियर, मिल्टन् यांच्यांसारखे नामवंत पिढ्यान्‌पिढ्यांच्या अभिरुचीतून तावूनसुलाखून टिकून राहिलेले आहेत; इतकेच नव्हे, तर ड्रायडन् व पोप वर्डस्वर्थ व टेनिसन् यांचे स्थान तसे 'वज्रलेप' नसले, तरी निरंतर टिकून आहे.

अशा कवींच्या सौंदर्यात्मक संरचना इतक्या व्यामिश्र आणि समृद्ध असतात की, त्या युगानुयुगांच्या संवेदनाशीलतेचे समाराधन करू शकतात : आपल्या स्पेक्टेटरमधील निबंधांद्वारे ॲडिसन्‌ने प्रशंसिलेला तसेच पोपने वाखाणलेला एक नव्यअभिजाततावादी मिल्टन् आहे,

तद्वतच बायरन्, वर्डस्वर्थ, कीट्स्, शेली यांनी प्रशंसिलेला एक वा अनेक स्वच्छंदतावादी मिल्टन् आहेत. एकेकाळी कोलरीजचा एक शेक्सपियर होता व आता विल्सन् नाईट्चा शेक्स्पियर आपल्यापाशी आहे. प्रत्येक पिढी थोर कलाकृतीचे सर्व घटक पुरेपूर कारणी लावीत नसते, तिच्या काही पातळ्यांत व स्तरांत तिला ' सौंदर्य 'दृष्ट्या उणीव वाटते किंवा त्या कृती अगदी निश्चितपणे कुरूपही (नव्य-अभिजाततावाद्यांना शेक्स्पियरच्या शाब्दिक कोट्या वाटल्या, तशा) वाटतात. तरीपण एकंदरीत पाहता प्रत्येक पिढीला ती कृती सौंदर्यात्मक दृष्टीने समाधानकारक वाटत असते.

अशा प्रकारे एक तऱ्हेच्या पिढीवादापर्यंत आपण येऊन ठेपलो आहोत. हा पिढीवाद अभिरुचीची सापेक्षता ही व्यक्तिगत बाब असल्याचे नाकारतो, पण सौंदर्यात्मक निकषांच्या कमी-अधिक विरोधी संचामध्ये (जसे विद्येच्या पुनरुज्जीवनकालीन व बारोक यामध्ये वोल-फ्लिन्ला आढळून आले तसे) साहित्यिक इतिहासात घडून आलेल्या फेरफारांची मात्र दखल घेतो, तसेच या फेरफारांच्या मागे वा पलीकडे समान तत्त्वांच्या पातळीवर कधीच जाता येणार नाही, असे सुचवितो. मग आपण ' अनेकपदरी अर्थवत्ता ' या भूमिकेवरच (Multivalence ') येऊन टेपलो आहोत, हे कळून चुकते. [२३] या दृष्टिकोनानुसार टिकाऊ कलाकृती या प्रशंसा करणाऱ्या भिन्न भिन्न पिढ्यांना भिन्न भिन्न कारणांसाठी आकर्षून घेत असतात, किंवा या दोन्ही निष्कर्षांना एकत्रित आणायचे, तर प्रधान ग्रंथकृती किंवा ' अभिजात कृती आपले स्थान टिकवून असतात हे खरे, पण त्या हे स्थान बदलत्या आकर्षण-मालिकांनी किंवा ' कारणांनी ' टिकवून असतात. मात्र मौलिक, नितान्त वैशिष्ट्यपूर्ण ग्रंथ-कृती (उदा. डन्) आणि गौण ग्रंथकृती (कालसापेक्ष शैलीच्या दृष्टीने उजव्या ठरणाऱ्या उदा. प्रायर वा चार्ल्स चर्चिल) यांच्या प्रतिष्ठेबाबत असे घडत असते की, त्यांच्या स्वतःच्या काळातील साहित्याशी चालू काळच्या साहित्याचा काही एक प्रकारचा सहानुभूतियुक्त धागा जेव्हा जुळतो, तेव्हाच त्यांची प्रतिष्ठा तेजीत असते, जेव्हा हा संबंध विरोधी असतो, तेव्हा त्यांची प्रतिष्ठा ओसरते. [२४]

या भूमिकेपलीकडे आपण मोठ्या मुष्किलीने जाऊ शकतो; मात्र या भूमिकेपलीकडे जाऊ शकतो, हे निःसंशय. एक गोष्ट अशी की, प्राचीन युगांनी आपापल्या अभिजात कृतींचे (होमर, व्हर्जिल, मिल्टन् इ. च्या) जे समकालीन रसग्रहण केलेले आहे, त्याला या कृतीं-भोवती समीक्षकांनीजे युक्तिवाद हारीने उभे केलेले आहेत, त्यांनी सीमित करण्याची जरूर नाही. पूर्वीच्या समीक्षेने आपापल्या काळातील कलाकृतींना वा स्वतःच्या सौंदर्यात्मक अनु-भवाला यथायोग्य न्याय केलेला आहे, ही गोष्ट आपण नाकारू शकतो. [२५] खरोखर पर्याप्त साहित्य सिद्धान्ताच्या कसोटीवर पिढीवादाची, हें किंवा तेच – तिसरे नाही, असे म्हणणारी वृत्ती आपणास दूर सारता येते, हेही आपण ठामपणे मांडू शकतो : अशाच रीतीने उत्कृष्टां-तील उत्कृष्ट मेटॅफिजिकल कविता ही जॉर्ज् विल्यमसन्ला [२६] फक्त एक चांगली कविता

वाटलेली आहे. यच्चयावत् मेटॅफिजिकल् कवितांची प्रशस्ती वा नालस्ती करण्याची जशी गरज नाही, तद्वतच मेटॅफिजिकल्-संप्रदायातील सर्वोत्कृष्ट कवितेमध्ये 'नितांत मेटॅफिजिकल-पणा' भरलेला असतो, असे मानण्याचीही मुळीच गरज नाही. आपल्या आजच्या काळी पोपकवीची मेटॅफिजिकल् कवी म्हणून काही अंशी तरी जी प्रशंसा केली जात असते, ती काही तो 'गद्ययुगातील कवी'[२७] यासाठी केवळ केली जात नसून तो एक चांगला व सच्चा कवी आहे, म्हणूनच होय. **प्रॅक्टिकल क्रिटिसिझम**चा कर्ता रिचर्डस् आणि ब्रूक्स व वॉरन् (**अंडर-स्टँडिंग पोएट्री**) यासारखे भिन्न प्रकृतीचे सैद्धांतिक काव्यासाठी एकच एक मानदंड असावा व प्रथम निर्णायक परीक्षण केल्याखेरीज एखाद्या कवितेचे वा कवीचे 'स्थान', काळ किंवा मतप्रणाली ठरविण्याचा प्रयत्न करू नये, यावर ठामपणे जोर देत असतात. आता हे समावेशी समीक्षक जो एक मानदंड (ढोबळपणे एलियटचा) लावू पाहतात, त्याला अनेक वाचकांची मान्यता मिळणार नाही, असे अर्थातच म्हणता येईल. परंतु त्यांच्या या मानदंडामुळेच काव्याच्या व्यापक पल्ल्याचे समर्थन करणे, त्यांना शक्य झालेले आहे : स्वच्छंदतावाद्यां-बाबत त्यांची भूमिका कमी न्याय्य आहे, पण निदान ब्लेकला आणि कीट्सला तरी ते जीवदान देतात.

आमच्या मते कोणताही साहित्यसमीक्षक आपणास एकतर पिढीवादी (सौंदर्यात्मक प्रमाणकांचे अस्तित्वच नाकारणाऱ्या) विचारसरणीत सीमित करून घेणार नाही, किंवा 'वज्रलेप क्रमांक' लावणाऱ्या वांझ व पंडिती पठडीच्या केवलमूल्यवादालाही बांधून घेणार नाही. कोणा विद्यमान लेखकाशी तुलना करण्याच्या सर्वतोपरी उचित मार्गाने केवळ विरोध दर्शविण्याने वा एखाद्या भूतकालीन लेखकाच्या अंतरंगात शिरण्याची किंवा त्याला समजावून घेण्याची इच्छा धरल्याने तो कधी कधी पिढीवादी भासेलही. तरीपण अशा रीतीने हाती लागणारे मूल्य प्रत्यक्ष किंवा संभाव्य अवस्थेत त्या कलावस्तूत विद्यमान असते, हे ठामपणे दर्शविण्याचाच त्यात हेतू असेल. ते मूल्य त्या कलावस्तूवर केवळ लादले गेलेले किंवा बऱ्याच काळच्या साहचर्यामुळे तिला येऊन चिकटलेले नसणार, तर या कलावस्तू-मध्ये दिसून आलेल्या एका विशेष आंतर्दृष्टीपर्यंत पोचविणाऱ्या प्रेरणेमुळेच आढळणार.

समीक्षकाने प्रश्न उपस्थित करावयाचा तो हा की, सौंदर्यात्मक मूल्याचा आधारबिंदू कुठे आहे? कवितेत, कवितेच्या वाचकाच्या ठायी की त्या उभयतांच्या परस्परसंबंधात? दुसऱ्या प्रश्नाचे उत्तर व्यक्तिसापेक्षतावादी ठरते; कोणीतरी मौल्यवान वस्तूचे मूल्यमापन केलेले असलेच पाहिजे, यावर ते रास्तपणे भर देते; परंतु प्रतिसादाची प्रकृती आणि वस्तूची प्रकृती यांचा सहसंबंध त्यातून दर्शवला जात नाही. ते मनोवैज्ञानिक असते. अशा अर्थाने की, ज्याचे चिंतन केले जाते वा जे आस्वादिले जाते, त्यावरून ते लक्ष उडविते व ते लक्ष खाजगी स्वरूपाच्या 'स्व'च्या किंवा साधारणीकरण झालेल्या 'स्व'च्या प्रतिक्रियांवर अथवा भावनिक स्पंदनावर खिळविते. याबाबत कोणी पहिले उत्तर दिले वा कोणी तिसरे

दिले, तर ते आपापल्या अन्वयार्थानुसार दिलेले असेल, असे वाटते. पहिल्या उत्तरासरशी व्यावसायिक तत्त्वज्ञानी मंडळींना अगदी अटळपणे प्लेटोवाद तरी सुचेल किंवा मानवी गरज वा मानवी बोधन यांच्या संदर्भाविरहित जिचे अस्तित्व कल्पावे, अशी निरपेक्ष मानदंडाची कोणती तरी दुसरी एखादी पद्धती सुचविली जाईल. साहित्यिक सैद्धान्तिकांच्या पद्धतीनुसार 'अर्थबोधा'च्या तांत्रिक युक्त्यांपेक्षा वेगळे असे साहित्यिक संरचनेचे वस्तुनिष्ठ स्वरूप दर्शविण्याचा हेतू कोणी धरल्यास पहिल्या उत्तरामधून आणखी एक अडचण उद्भवेल. ती म्हणजे तांबडेपणा वा थंडपणा यांच्या इतकीच साहित्यिक मूल्येसुद्धा कोणालाही उपलब्ध होण्यासारखी आहेत असे त्याद्वारे सुचविले जाईल. तरीपण कसलीही मुरड न घातलेल्या वस्तुनिष्ठतेचा दावा कोणाही समीक्षकाने कवितेबाबत खरोखर केलेला असेल, असे वाटत नाही : सार्वकालीन, सार्वदेशीय व सार्वजनिक मताधिकाराला कौल लावू इच्छिणारे लाँजायनस् व इतर 'अभिजाततावादी' लोक, वाच्यता न करता, आपले 'सर्व' हे पद 'मूल्यमापन करण्याची क्षमता असणारे सर्व' असे सीमित करून घेताना दिसतात.

रूपवादी सिद्ध करू पाहतो ते हे की, कोणतीही कविता केवळ वाचकाच्या 'काव्यात्म अनुभवा'चे कारण वा संभाव्य कारण असत नाही, तर कविता म्हणजे वाचकाच्या अनुभवाचे विशिष्ट तऱ्हेने केलेले नितांत संघटित स्वरूपाचे एक नियंत्रण असते व हे नियंत्रण अशासाठी असते की, त्यायोगे वाचकाचा अनुभव हा कवितेचा अनुभव म्हणून अत्यंत समर्पक रीतीने वर्णिता यावा. सौंदर्यशास्त्रीय दृष्टीने मौल्यवान ठरणारे असे जे काही गुणविशेष व संबंध कवितेच्या संरचनेत विद्यमान असतात, त्यांचा कोणाही समर्थ वाचकाला येणारा अनुभव वा प्रतीती म्हणजेच त्या कवितेचे मूल्यांकन होय. एलिसेओ व्हिवास् (Eliseo Vivas) याने ज्याला 'वस्तुनिष्ठ सापेक्षतावाद' किंवा 'आलोकतारतम्ययुक्त वास्तवतावाद' म्हणून संबोधिले आहे, त्यासंबंधीच्या विवेचनात तो म्हणतो, "सौंदर्य म्हणजे काही गोष्टींच्या ठायी असलेला स्वभावविशेष होय. तो त्या गोष्टीतच फक्त विद्यमान असतो व ज्या लोकांना त्या स्वभावविशेषाचे इंद्रियाद्वारा दर्शन घेण्याची पात्रता व प्रशिक्षण लाभलेले आहे, अशांनाच तो पाहता येतो.'[२८] मूल्ये ही साहित्यिक संरचनांत संभाव्यरूपाने अस्तित्वात असतात: आवश्यक त्या शर्ती पूर्ण करणाऱ्या सत्पात्र वाचकांकडून त्यांचे चिंतन केले जात असते, त्या वेळीच त्यांची प्रतीती किंवा प्रत्यक्ष मूल्यमापन होत असते. सार्वजनिक रीत्या अगदीं सर्वार्थाने पडताळा न पटविणाऱ्या वस्तुनिष्ठतेचा व 'मूल्या'चा कसलाही दावा अमान्य करण्याची एक प्रवृत्ती (लोकशाही चे विज्ञान या नावाखाली) प्रचलित आहे, यात बिलकुल शंका नाही. पण विनाशर्त उपलब्ध होणाऱ्या कसल्याही 'मूल्यां'ची कल्पना करणे, हेसुद्धा कठीणच आहे.

जुने मार्गदर्शक ग्रंथ निर्णायक (Judicial) व संस्कारवादी (Impressionist) या समीक्षाप्रकारांत पुष्कळदा विरोध दर्शवीत असत. या दोहोंतल्या भेदाचे केलेले हे निदान फसवे

आहे. त्यातला पहिला प्रकार उद्दिष्ट म्हणून गृहीत धरलेल्या नियमांना व मूलतत्त्वांना कौल लावीत असे, तर दुसरा प्रकार आपल्यात सार्वजनिक संदर्भाचा अभाव आहे, याचीच शेखी मिरवीत असे. मात्र प्रत्यक्षात हा दुसरा प्रकार म्हणजे न सांगता केलेल्या निर्णयाचेच एक रूप असे; पण कमी सूक्ष्म संवेदनायुक्त मंडळींना प्रमाणक (norm) उपलब्ध करून देण्याइतकी ज्यांची अभिरुची प्रगल्भ असे; अशा तज्ज्ञांनी तो निर्णय घेतलेला असे. 'स्वतःच्या व्यक्तिगत संस्कारातून नियम बांधणे'[२९] या कृतीचे वर्णन रेमी द गूर्मो (Remy de Gourmont) याने 'प्रामाणिक माणसाचे महान प्रयत्न,' असे केलेले आहे. ज्यांनी अशा प्रकारचा प्रयत्न केलेला नाही, असे वेगळ्या प्रकारचे समीक्षक काही फारसे आढळणार नाहीत. आजकाल ज्यांना 'समीक्षा' म्हटले जाते, असे अनेक निबंध विशिष्ट कविता वा विशिष्ट लेखक यांवर सटीप भाष्ये करणारे असतात; पण त्या निबंधांतून निष्कर्षात्मक मूल्यांकन मांडलेले असत नाही. अशा सटीप भाष्यांना 'समीक्षा' हे नाव देण्याची मुभा दिल्यास त्याविरुद्ध कधीकधी आक्षेप घेतले जातात (समीक्षावाचक मूळ ग्रीक शब्दाचा अर्थ 'निर्णय' हाच आहे). आणि कधी कधी स्पष्टीकरणात्मक समीक्षा' व 'निर्णायिक समीक्षा' अशा दोन पर्यायी प्रकारांतील भेदही स्पष्ट केला जातो.[३०] परंतु अर्थ-विषयक टीपाटिप्पणी (Deutung) व मूल्यविषयक निर्णय (Wertung) यांतःफरक जरूर करता येण्यासारखा असला, तरी 'साहित्यसमीक्षे'च्या कार्यात तो क्वचितच व्यवहारात आणला जातो किंवा व्यवहार्य मानला जातो. 'निर्णायक समीक्षा' या नावाखाली जी अर्थ-कच्ची मागणी केली जाते किंवा जी काही गोष्ट पुरविली जाते, ती म्हणजे साहित्यसिद्धान्ताच्या काही थोड्या तत्त्वांना कौल लावून किंवा अधिकृत संदर्भग्रंथांच्या नोंदींची जोड देऊन लेखक व कविता यांची लावलेली रोकडी प्रतवारी. या पलीकडे जावयाचे म्हटल्यास विश्लेषण तसेच विश्लेषणात्मक तुलना हाती घेणे अटळ असते. उलटपक्षी शुद्ध सटीप भाष्यरूप म्हणून जो निबंध असतो त्याने, त्याच्या केवळ अस्तित्वामुळेच, किमानपातळीवरचा काही एक मूल्य-निर्णय केलेलाच असतो, आणि त्याचे स्वरूप एखाद्या कवितेवरील सटीप भाष्याचे असेल, तर ते ऐतिहासिक, चरित्रात्मक वा तत्त्वज्ञानात्मक नव्हे, तर सौंदर्यात्मक मूल्यनिर्णयाचे असते. कोणत्याही कवीवर वा कवितेवर वेळ व अवधान खर्च करणे, हाच मुळात एक मूल्यनिर्णय असतो. तरी पण केवळ विषयाची निवड या कृतीद्वारे निर्णय प्रकट करणारे सटीप निबंध अत्यल्पच असतात. 'कविता समजावून घेणे' हेसुद्धा आपोआप 'काव्याविषयी निर्णय घेण्या'त रूपांतरित होत असते. तेथे घडते ते हे की, निर्णयाचे प्रकटीकरण शेवटच्या परिच्छेदात होण्याऐवजी तपशीलातच निर्णय किंवा विश्लेषणाच्या जोडीने निर्णय, असे त्याचे स्वरूप असते. एलियट्च्या निबंधांचे एके काळचे नावीन्य जर कशात साठवलेले असेल, तर त्याचे ते निबंध एखादा सारभूत निष्कर्ष वा एकच एक निर्णय आपण होऊन देत नाहीत, पण निबंधाच्या वाटचालीत सतत निर्णय देत राहतात, यातच आहे : विशिष्ट प्रकारच्या

तुलना, एखाद्या गुणविशेषाच्या संदर्भात दोन कवींचा समीपविन्यास, तसेच अधूनमधून प्रकट केलेली तात्पुरती सर्वसामान्य विधाने.

खरा फरक करायला पाहिजे असतो, तो उघड व गर्भित स्वरूपाच्या निर्णयांमध्ये होय. अर्थात् हा भेद आणि अबोध व सबोध निर्णयांतील भेद हे एकरूप नव्हेत. निर्णय हे जसे संवेदनाधिष्ठित असतात, तसेच ते प्रमाणाधिष्ठित व तर्काधिष्ठितही असतात. त्यांच्यात नेहमी अनिवार्यपणे परस्परविरोध असतोच असे नाही : संवेदनशीलतेचे बरेचसे समीक्षात्मक बळ तिने सर्वसामान्य सैद्धांतिक विधानांची कास घट्ट धरल्यावाचून तिला क्वचितच लाभण्यासारखे असते, तसेच प्रत्यक्ष किंवा साधित स्वरूपाच्या संवेदनशीलतेचा काही एक आधार घेतल्याशिवाय साहित्याच्या बाबतीत तर्काधिष्ठित निर्णयाची मांडणी करणे हेही अशक्य असते.



एकोणिसावे /

साहित्यिक इतिहास

जो इतिहासही आहे आणि पुन्हा साहित्यिकही आहे, असा इतिहास लिहिणे शक्य आहे काय ? बरेचसे साहित्येतिहास, एकतर सामाजिक इतिहास तरी असतात, किंवा साहित्यात प्रतिबिंबित झालेल्या विचारांचे इतिहास तरी असतात किंवा कमी अधिक प्रमाणात कालक्रमानुसार जुळणी करून मांडलेली विशिष्ट साहित्यकृतींबद्दलची मते वा परीक्षणे तरी असतात, हे मान्य करणे भाग आहे. इंग्रजीमधील साहित्यिक-इतिहासलेखनशास्त्राच्या इतिहासावर दृष्टिक्षेप टाकल्यास या गोष्टीचा पडताळा येतो. इंग्रजी काव्याचा पहिला ' रूपनिष्ठ ' इतिहासकार म्हणजे टॉमस वॉर्टन. प्राचीन साहित्याचा अभ्यास का करावयाचा याचे कारण सांगताना त्याने म्हटले आहे, ' ते [प्राचीन साहित्य] आपल्या काळाच्या रूपलक्षणांची प्रामाणिकपणे नोंद करते व स्वकालीन रीतीभातीचे चित्रमयी व अभिव्यंजक पद्धतीने प्रस्तुतीकरण करते, ' तसेच ते ' भावी पिढ्यांपर्यंत जीवनाचे अस्सल चित्रण पोचते करते. '[१] हेन्री मोर्ले याने ' राष्ट्रीय जीवनचित्रण ' किंवा ' इंग्लिश मनाची कहाणी ' अशी साहित्याची संकल्पना केलेली आहे.[२] लेज्ली स्टीव्हन्‌ने ' समग्र समाजजीवनाच्या सेंद्रियत्वाचे एक विशिष्ट कार्य ', ' सामाजिक परिवर्तनाचे एक उपफलित ' म्हणून साहित्याकडे पाहिले आहे.[३] काव्याच्या विकासाच्या एकात्म संकल्पनेवर आधारलेला इंग्रजी काव्याचा एकमेव इतिहास डब्ल्यू. जे. कोर्टहोप याने रचलेला आहे. कोर्टहोपने ' इंग्रजी काव्याच्या अध्ययनाविषयी ' म्हटले आहे की, परिणामतः ते ' साहित्यात प्रतिबिंबित झालेल्या आपल्या राष्ट्रीय संस्थांच्या अखंड विकासाचे अध्ययन होय. ' तसेच आपल्या विषयाच्या एकसूत्रीकरणासाठी ' एखादा राजकीय इतिहासकार ज्या स्थळी म्हणजे समग्र राष्ट्रीय जीवनात शोध घेत असतो, नेमक्या त्याच स्थळी त्यानेही शोध घेतलेला आहे.[४]

या व इतर अनेक इतिहासकारांनी साहित्याला राष्ट्रीय किंवा सामाजिक इतिहासाच्या पुराव्याची कागदपत्रे मानले आहे, तर इतिहासकारांचा दुसरा एक वर्ग साहित्याला सर्वप्रथम व प्राधान्याने एक कला समजतो, मात्र या वर्गाला त्या दृष्टिकोनातून इतिहासलेखन करणे जमलेले दिसत नाही. ही मंडळी व्यक्तिगत लेखकांवर लिहिलेल्या निबंधाना 'परस्पर प्रभावा'च्या सूत्रात गोवण्याचा प्रयत्न करून त्यांची एक खंडित मालिका आपल्याला सादर करीत असतात; परंतु ऐतिहासिक विकासक्रमाच्या खऱ्याखुऱ्या संकल्पनेचा तेथे अभाव असतो. **ए शॉर्ट हिस्ट्री ऑफ मॉडर्न इंग्लिश लिटरेचर** (१८९७) या आपल्या ग्रंथाच्या प्रस्तावनेत एडमंड गॉस याने 'इंग्रजी साहित्यातील चलनवलन' दाखवण्याची व 'इंग्रजी साहित्याच्या उत्क्रांतीची जाणीव' करून देण्याची निश्चयात्मक ग्वाही दिलेली आहे;[५] परंतु असे करण्यात त्याने फ्रान्समधून आयात केलेल्या व त्या काळी प्रचलित झालेल्या एका आदर्शाची केवळ शाब्दिक सेवा बजाविली होती. प्रत्यक्षात त्याचे ग्रंथ म्हणजे लेखक व त्यांच्या काही साहित्यकृती यांवरील समीक्षात्मक भाष्यांची कालक्रमानुसारी जुळविलेली एक मालिकाच आहेत. कालांतराने गॉसने तेन्शी कोणताही लागाबांधा नाकारून चरित्रात्मक व्यक्तिचित्रणात हातखंडा असलेल्या सेंट बव्हकडून घेतलेल्या ऋणावर भर दिला, ते योग्यच झाले.[६] थोडा तपशीलात फरक केला की, जॉर्ज सेंट्सबरीच्या बाबतीत हेच म्हणता येईल. पेटरचा साहित्यसिद्धान्त आणि त्याचा 'रसास्वादा'चा प्रत्यक्ष व्यवहार यांना अधिक जवळची अशीच सेंटसबरीची समीक्षाविषयक संकल्पना होती.[७] तीच गोष्ट ऑलिव्हर एल्टन् आहे. त्याचा **सर्व्हे ऑफ इंग्लिश लिटरेचर** हा सहा खंडी इतिहास म्हणजे इंग्लंडातील अलीकडच्या काळातला साहित्येतिहासाच्या क्षेत्रामधील लक्षणीय विक्रमच म्हणावा लागेल. पण त्याबद्दल तो प्रांजलपणे ग्वाही देतो की, हा इतिहास नसून 'खरोखर परीक्षण किंवा साक्षात समीक्षा आहे.''[८] ही यादी अगदी अमर्यादपणे लांबवता येईल. फ्रेंच व जर्मन साहित्येतिहासांची परीक्षा केल्यास काही अपवाद वगळता, आपण जवळजवळ नेमक्या ह्याच निष्कर्षाप्रत पोहोचू. याच तऱ्हेने तेन्ला मुख्यतः आपल्या राष्ट्रीय स्वभावविशेषाच्या सिद्धान्ताची आणि भोवतालची परिस्थिती (Milieu) व वंश यासंबंधीच्या तत्त्वज्ञानाचीच उघडउघड आस्था होती. झुसरा याने इंग्रजी साहित्यात चित्रित झालेल्या रीतीभातींच्या इतिहासाचे अध्ययन केले. काझामियांने 'इंग्लिश राष्ट्रीय आत्म्याच्या नैतिक लयीच्या लंबकांदोलनाचा' एक सर्वंकष सिद्धान्तच शोधून काढला आहे.[९] बहुतेक सारे प्रमुख साहित्येतिहास सांस्कृतिक इतिहास तरी असतात, किंवा समीक्षात्मक निबंधाचे संग्रह तरी असतात. यांतला पहिला प्रकार **कलेचाच** इतिहास नसतो; तर दुसरा कलेचा **इतिहासच** नसतो !

एक कला या नात्याने साहित्याच्या विकासाचा मागोवा घेण्याचा प्रयत्न आजवर मोठ्या प्रमाणात का बरे झालेला दिसून येत नाही ? त्याची पूर्वतयारी म्हणून कलाकृतींचे जसे सुसंगत

व पद्धतशीर विश्लेषण व्हावे लागत असते, तेच अद्याप झालेले नाही, ही या बाबतीतली एक परावृत्त करणारी गोष्ट आहे. आपण एकतर वरवरच्या उथळ रचनातंत्रांमध्ये गुंतून पडल्यामुळे असमाधानकारक ठरलेल्या जुन्या–पुराण्या अलंकारशास्त्रीय कसोट्यांवर समाधान मानून राहतो; किंवा प्रत्यक्ष कलाकृतीशी वास्तव स्वरूपाचा सहसंबंध जोडण्यास असमर्थ असणाऱ्या संज्ञांमार्फत, कलाकृतीचे वाचकावरील परिणाम वर्णन करणाऱ्या भावनोद्दीपक भाषेची तरी कास धरतो.

दुसरी अडचण म्हणजे अन्य कोणत्या तरी मानवी क्षेत्रातील कार्यकारणभावात्मक संज्ञा वापरल्याशिवाय साहित्येतिहास लिहिणे सुतराम् अशक्य आहे, हा आपला पूर्वग्रह होय. तिसरी अडचण साहित्यकलेच्या विकासासंबंधीच्या समग्र संकल्पनेतच अनुस्यूत आहे. चित्रकला व संगीतकला यांचा, स्वतःपुरता अंतर्गत इतिहास रचण्याच्या शक्यतेविषयी कोणी संशय घेईल असे वाटत नाही. कालक्रमानुसार किंवा 'संप्रदाया'नुसार मांडलेल्या चित्रसज्जांमधून केलेला साधा फेरफटकासुद्धा, चित्रकलेचा इतिहास हा चित्रकारांची चरित्रे वा इतिहास किंवा सुट्या सुट्या चित्रांचे रसग्रहण वा मूल्यमापन यांहून वेगळा असणे शक्य आहे, हे दर्शविण्यास पुरेसा ठरतो. कालक्रमानुसार विविध संगीतरचना सादर करणाऱ्या एखाद्या कार्यक्रमाचे श्रवण हेसुद्धा, रचनाकारांची जीवनचरित्रे, रचनानिर्मिती झाली, ती सामाजिक परिस्थिती किंवा अलग अलग बंदिशींचे रसग्रहण या साऱ्यांशी सुतराम् संबंध नसणारा संगीतकलेचा इतिहास असू शकतो, हे समजण्यास पुरेसे आहे. विंकलमानने **Geschichte der kunst in Aitertum** (१७६७) हा आपला प्राचीन कलेतिहास लिहिल्यापासून त्या धर्तीवर चित्र व शिल्प या कलांचे इतिहास रचण्याचे प्रयत्न झालेले आहेत, व बर्नीनंतरच्या बहुतेक संगीतकलेच्या इतिहासांमधून सांगीतिक प्रकारांच्या इतिहासाकडे लक्ष पुरविले गेले आहे.

साहित्यिक इतिहासासमोर याच स्वरूपाची समस्या उभी आहे : साहित्याचा सामाजिक इतिहास, लेखकांची जीवनचरित्रे किंवा व्यक्तिगत साहित्यकृतीचे रसग्रहण यांपासून सापेक्षतेने अलग राखून व साहित्याकडे कला या नात्याने पाहून त्याच्या इतिहासाचा माग काढणे, ही ती समस्या होय. अर्थात् साहित्यिक इतिहासाच्या (या मर्यादित अर्थाने) कार्यातही खास अशा अडचणी उपस्थित होतात. चित्र हे एकाच दृष्टिक्षेपात पाहता येते. तुलनेने साहित्यकृतीचे आकलन हे केवळ कालक्रमी आकलन असल्याने तेथे एकसंध कलाकृती म्हणून प्रतीती घेणे अधिक कठीण असते. परंतु सांगीतिक रूपाशी तुलना केल्यास असे दिसते की, तेथे रूपाचे आकलन जरी केवळ कालपरिमाणातील क्रमाद्वारे होत असले, तरीसुद्धा त्यात काही एक आकृतिबंध दाखवून देणे शक्य असते. याशिवाय आणखीही काही खास समस्या आहेत. साहित्यामध्ये साध्या विधानांपासून तो नितांत सुघटित कलाकृतीपर्यंत क्रमाक्रमाने होत जाणारे एक संक्रमण दिसून येते, कारण साहित्याचे माध्यम जी भाषा, ती तर रोजच्या विनिमयाचे

व विशेषतः विज्ञानाचेही माध्यम असते. तेव्हा साहित्यकृतीच्या सौंदर्यात्मक संरचना अलग काढणे अधिकच बिकट असते. तरीपण वैद्यकशास्त्रावरील पाठ्यपुस्तकात स्पष्टीकरणार्थ दिलेले चित्र व एखादे सैनिकी प्रचलन ही दोन उदाहरणे अशी आहेत की, त्यांवरून अन्य कलांतसुद्धा सीमारेषेवरील बाबी संभवतात, हे दिसून येते. भाषिक उद्‌गारांच्या बाबतीत कला आणि अ-कला यांत भेद करताना येणाऱ्या अडचणी प्रमाणदृष्ट्या अधिक असतात, इतकेच काय ते!

परंतु साहित्याचा स्वतःचा इतिहास असतो, हे मुळातच नाकारणारे मीमांसक आढळून येतात. उदा. डब्ल्यू. पी. कार याने, साहित्यिक इतिहासाची आपणास मुळी आवश्यकताच नाही, कारण त्याच्या वस्तू सदैव विद्यमानच असतात, त्या 'शाश्वत' असतात व म्हणून त्यांना इतिहास असा यथार्थपणे नसतोच, असा युक्तिवाद पुढे मांडलेला आहे.[१०] टी. एस्. एलियट हासुद्धा कलाकृतींची भूतकालीनता अमान्यच करतो. त्याने म्हटले आहे, 'होमर-पासूनच्या समग्र युरोपीय साहित्याला समकालीन अस्तित्व व समकालीन क्रम आहे.'[११] शॉपेनहॉवरप्रमाणे कोणी असेही प्रतिपादन करू शकेल की, कलेने नेहमीच आपले ध्येय गाठलेले असते. तिच्यात सुधारणा अशी कधीच घडून येत नाही व ती कधीच मागे टाकली जाऊ शकत नाही, किंवा तिची पुनरुक्तीही होऊ शकत नाही. रँक याने इतिहासलेखन-शास्त्राचे उद्दिष्ट 'खरोखर काय होते', (**Wie es eigentlich gewesen**) ते सांगितले आहे. मात्र कलेच्या इतिहासाच्या संदर्भात असा शोध घेण्याची गरज नसते; कारण वस्तुस्थिती कशी आहे, याचा अनुभव आपण अगदी प्रत्यक्षात घेऊ शकतो; तात्पर्य, साहित्यिक इतिहास हा मुळी खऱ्या अर्थाने इतिहासच नव्हे, कारण वर्तमानाचे, सर्वव्यापक वर्तमानाचे, अनंत अशा वर्तमानाचे ज्ञान हेच त्याचे स्वरूप असते. अर्थात राजकीय इतिहास आणि कलेचा इतिहास यांत काही एक खराखुरा भेद असतोच, हे कोणी नाकारू शकणार नाही. ऐतिहासिक असून जे भूतपूर्व आहे व ऐतिहासिक असूनही जे, या ना त्या प्रकारे, विद्यमान आहे, या दोहोंत निश्चितच भेद असतो.

आम्ही पूर्वीच दाखवून दिल्याप्रमाणे इतिहासाच्या वाटचालीत कोणतीही व्यक्तिगत कलाकृती बदलल्याशिवाय राहात नाही, संरचनेतील बराचसा ओळख पटविण्याजोगा सारखे-पणा कालौघातही टिकून राहात असतो, यात काही संशय नाही. परंतु ही संरचनाच गति-शील असते. इतिहासप्रक्रियेत वाचकांच्या, समीक्षकांच्या व सहप्रवासी कलावंतांच्या मना-मनांतून प्रवास होत असताना ती सतत बदलत असते. नवा अन्वयार्थ लावण्याची समीक्षेची व रसास्वादाची प्रक्रिया कधीही खंडित झालेली नाही व पुढेही अनंत काळपर्यंत किंवा निदान सांस्कृतिक परंपरेत जोपर्यंत पूर्णपणे खंड पडत नाही, तोपर्यंत तरी, ही प्रक्रिया अखंड चालू राहण्याचाच संभव आहे. रसास्वादाच्या प्रक्रियेचे वर्णन करणे हे साहित्येतिहासकाराचे एक कार्य असते. त्याचे दुसरे कार्य म्हणजे समान ग्रंथकर्तृत्व, साहित्यप्रकार, शैलींचे विविध नमुने

किंवा भाषिक परंपरा यांच्या अनुरोधाने छोट्यामोठ्या गटांमध्ये कलाकृतींची मांडणी करून व शेवटी विश्वसाहित्याच्या व्यापक व्यूहात त्यांची मांडणी करून त्यांच्या विकासाचा माग घेणे, हे होय.

परंतु कलाकृतींच्या मालिकेच्या विकासाची संकल्पना ही विलक्षण जटिल आहे. एका अर्थाने प्रत्येक कलाकृती ही सकृत्दर्शनी लगतच्या कलाकृतींपासून विभक्त असणारी संरचना असते. एका व्यक्तिगत कृतीपासून दुसरीपर्यंत कसलाही क्रमविकास असत नाही, असाही युक्तिवाद कोणाला करता येईल. साहित्याचा स्वतःचा म्हणून इतिहास असत नाही, इतिहास असतो तो लेखन करणारांचा, असाही आक्षेप घेतलेला आढळून येतो.[१२] परंतु याच न्यायाने आपणास भाषेचा वा तत्त्वज्ञानाचा इतिहास लिहिणेही सोडून द्यावे लागेल. कारण तेथेही शब्दोच्चार करतात वा चिंतन करतात, ती माणसेच असतात. अशा प्रकारचा ऐकांतिक ' व्यक्तिवाद ' आपणास ज्या एका भूमिकेप्रत निखालसपणे नेतो, ती म्हणजे, प्रत्येक व्यक्तिगत कलाकृती ही पूर्णपणे एकाकी असते. म्हणजे शेवटी याचा अर्थ असा ठरेल की, प्रत्येक कलाकृती ही प्रत्यक्षात अविनिमयी व अनाकलनीय होऊन बसेल; त्यापेक्षा कलाकृतींची एक समग्र व्यवस्था लागलेली असते, नव्या कलाकृतींची भर तिच्यात पडत असते व तसे होताना या व्यवस्थेतील अंतर्गत संबंधांत सतत परिवर्तन घडत असते व अशा रीतीने समग्र स्वरूपाची एक परिवर्तनशील व्यवस्था विकसित होत असते, अशा स्वरूपाची साहित्यविषयक संकल्पना अधिक श्रेयस्कर होय.

परंतु एखाद्या काळातील साहित्यिक परिस्थिती ही दशकापूर्वीच्या किंवा अगदी शतकापूर्वीच्या परिस्थितीशी ताडून पाहता बदललेली असल्याचे आढळले, तरी तेवढीच वस्तुस्थिती ऐतिहासिक उत्क्रांतीची प्रत्यक्ष प्रक्रिया प्रस्थापित करण्यास पुरेशी होत नाही; कारण नैसर्गिक घटितांच्या कोणत्याही मालिकेला परिवर्तनाची ही संकल्पना लागू होणारीच असते. नित्यनूतन पण अर्थहीन व अनाकलनीय अशी केवळ एक पुनर्व्यवस्था असाही तिचा अर्थ होऊ शकेल, अशाच प्रकारे एफ् जे. टेगार्टने आपल्या **थिअरी ऑफ हिस्टरी**[१३] या ग्रंथात परिवर्तनाच्या अभ्यासाची जी शिफारस केलेली आहे, तिच्यामुळे ऐतिहासिक आणि नैसर्गिक प्रक्रियांमधील यच्चयावत् भेदच नष्ट करावे लागतील व प्राकृतिक विज्ञानाकडून उसनवारी करण्यापलीकडे इतिहासकाराला निर्वाहच उरणार नाही. या परिवर्तनाची निरपवाद नियमिततेने पुनरावृत्ती होत राहिल्यास, प्राकृतिक शास्त्रज्ञ संकल्पना करीत असतो, तसल्याच नियमसंकल्पनेशी आपण येऊन पोहोचू. तथापि स्पेंग्लर व टॉयन्बी कितीही तैलबुद्धीची कल्पनाचित्रे रेखाटीत असले, तरी कोणत्याही ऐतिहासिक प्रक्रियेत अशी पूर्वानुमानक्षम परिवर्तने केव्हाही आढळून आलेली नाहीत.

विकास याचा अर्थ काहीसा वेगळा असतो, परिवर्तनाहून किंवा अगदी नियमित व पूर्वकथनीय परिवर्तनाहूनही त्यात काही तरी अधिक असते. हा वाक्प्रयोग जीवविज्ञानाने स्पष्ट

केलेल्या अर्थाने योजला जावा, हे उघडच दिसते. बारकाईने पाहिल्यास जीवविज्ञानात उत्क्रांतीविषयी दोन अगदी भिन्न संकल्पना आढळून येतात : पहिली संकल्पना अंड्यातून पक्ष्यात रूपांतर होईपर्यंत जी वाढ होते, तीत दिसते; तर दुसरी माशाच्या मेंदूपासून माणसाच्या मेंदूपर्यंत घडून येणाऱ्या उत्क्रांतीत दिसून येते. तेथे मेंदूची बदलती मालिका अशी एखादी चीज प्रत्यक्षात कधीच विकसित होत नसते; 'मेंदू' ही एक फक्त अमूर्त संकल्पना असते, ती त्याच्या कार्याच्या परिभाषेतच व्याख्येय ठरते. विकासाचे व्यक्तिगत टप्पे हे मानवी मेंदूतून निघालेल्या आदर्शाच्या संकल्पनेजवळ जाणाऱ्या अनेक पायऱ्याच होत, अशीच तेथे संकल्पना केली जाते.

या दोन अर्थांपैकी कोणत्या तरी एका अर्थाने आपण साहित्यिक उत्क्रांतीच्या संबंधात बोलू शकतो काय? फर्डिनंड ब्रुनेतिये व जॉन ॲडिंग्टन् सायमंडस् यांनी, आपण दोन्ही अर्थांनी बोलू शकतो, असे गृहीत धरले होते. प्राकृतिक जातींच्या धर्तीवर साहित्यप्रकारांचाही विचार करणे शक्य आहे, अशी त्यांची धारणा होती.[१५] साहित्यप्रकारांनी परिपूर्णतेची विशिष्ट पातळी एकदा गाठली की मग ते कोमेजणे, क्षीण होणे व अखेरीस लुप्त होणे, ठरलेलेच असते, अशी ब्रुनेतियेची शिकवण होती. याहीपुढे असे की, डार्विनप्रणीत उत्क्रांतीच्या संकल्पनेतील जातींप्रमाणे साहित्यप्रकार हेसुद्धा उच्चतर स्तरावर व परस्परांपासून अलग अवस्थेत रूपांतरित होत असतात. 'उत्क्रांती' या संज्ञेच्या पहिल्या अर्थाने केलेल्या अशा उपयोगात कल्पनारम्य रूपकापेक्षा अधिक तथ्य नाही. ब्रुनेतियेच्या मतानुसार एक उदाहरण सांगायचे तर, फ्रेंच शोकांतिका जन्मली, वाढली, रोडावली व लुप्त झाली. परंतु फ्रेंच शोकांतिकेच्या जन्माच्या बाबतीत तुलनेसाठी तृतीय पद (tertium comparationis) म्हणून केवळ एकच वस्तुस्थिती आहे. ते पद म्हणजे जॉडेलूपूर्वी फ्रेंच भाषेत शोकांतिका नष्ट झाली, ती केवळ एवढ्याच अर्थाने की, ब्रुनेतियेच्या आदर्शाशी जुळणाऱ्या अशा लक्षणीय शोकांतिका व्हॉल्तेरनंतर मुळीच लिहिल्या गेल्या नाहीत. परंतु भावी काळात फ्रेंचमध्ये एखादी महान् शोकांतिका लिहिली जाण्याची शक्यता कायम राहतेच. ब्रुनेतियेच्या मते रासीनची फेद्र ही शोकांतिका, शोकांतिकांच्या ऱ्हासकाळाच्या प्रारंभीची व वार्धक्यकाळाच्या नजीकची अशी कृती ठरते, या सिद्धान्तानुसार विद्येच्या पुनरुज्जीवनकालीन पंडिती पठडीतील शोकांतिका फ्रेंच शोकांतिकेच्या 'तारुण्य' कालाच्या प्रतिनिधी ठरतात; परंतु त्यांच्या तुलनेने फेद्र ही आपणास कितीतरी तरुण नि टवटवीत वाटते. ब्रुनेतियेच्या मते अभिजातकालीन धार्मिक प्रवचनांचे रूपांतर फ्रान्समध्ये स्वच्छंदतावादी भावकवितेत झाले, परंतु ब्रुनेतियेच्या वरील मतांपेक्षाही अशा धर्तीवर साहित्यप्रकारांचे अन्य प्रकारात रूपांतर होते, ही कल्पना तर अधिकच असमर्थनीय आहे. शिवाय असे 'जात्यंतर' खरोखर घडून आलेलेच नाही. पूर्वी प्रवचनांतून व तदनंतरच्या काळात भावकवितेतून एकच वा समान भावभावना व्यक्त केल्या गेल्या किंवा या उभयतांच्या द्वारा एकच किंवा सदृश अशी

सामाजिक प्रयोजने साधली गेली, असे फार फार तर म्हणता येण्यासारखे आहे.

अशा रीतीने साहित्यविकास व जन्मापासून मृत्यूपर्यंतची जीववैज्ञानिक बंदिस्त स्वरूपाची उत्क्रांतिप्रक्रिया या दोहोंतील साम्यशोधनाची कल्पना सोडून देणे आपणास भाग असले, तरी ती पूर्णपणे लुप्त झालेली आहे, असे नाही. स्पेंग्लर व टॉयन्बी यांनी आजकाल तिचे दुसऱ्या अर्थाने पुनरुज्जीवनही केलेले आहे. या दुसऱ्या अर्थी 'उत्क्रांती'ची कल्पना ऐतिहासिक उत्क्रांतीच्या खऱ्याखुऱ्या संकल्पनेशी अधिक निकट जाणारी आहे. त्यामुळे ज्या तत्त्वाला मान्यता दिली जाते, ते हे की, परिवर्तनांची केवळ एखादी मालिका आधीच गृहीत धरून चालणार नाही. हे खरे असले, तरीसुद्धा अशा मालिकेचे उद्दिष्ट समोर असणे हे मात्र अगत्याचे आहे. प्रस्तुत मालिकेचे विविध विभाग पाडणे ही या उद्दिष्टसिद्धीची अनिवार्य शर्त असली पाहिजे. उत्क्रांती ही विशिष्ट उद्दिष्टाच्या (उदा. मानवी मेंदू) दिशेनेच होत असते, ही संकल्पना आद्यंतयुक्त खऱ्याखुऱ्या संबंधपरंपरेत परिवर्तनाची एक मालिका तयार करते. तरीदेखील जीववैज्ञानिक उत्क्रांतीचा हा दुसरा अर्थ आणि 'ऐतिहासिक उत्क्रांती'चा उचित असा अर्थ यांत महत्त्वाचे अंतर आहे. जीववैज्ञानिक उत्क्रांतीहून ऐतिहासिक उत्क्रांतीचे असलेले वेगळेपण आकलन होण्यासाठी आपण, कोणत्या ना कोणत्या मार्गाने, ऐतिहासिक घटनेची विशिष्टता राखण्यात यशस्वी झाले पाहिजे व त्याबरोबरच ऐतिहासिक प्रक्रिया म्हणजे एकामागून एक केलेली गोळाबेरीज अशी कळाही तिला येऊ देता कामा नये.

ऐतिहासिक प्रक्रियेचा संबंध एखाद्या मूल्याशी वा प्रमाणकाशी जोडण्यात या गोष्टीचा गर्भित उलगडा आहे. असे केल्यासच सकृत्दर्शनी अर्थहीन वाटणाऱ्या घटनांच्या मालिकेची विभागणी तिच्या आवश्यक व अनावश्यक घटकांत करता येईल. मगच कोणत्याही एकाकी घटनेच्या व्यक्तित्वाला धक्का न लावता आपण ऐतिहासक उत्क्रांतीची भाषा बोलू शकू. विशिष्ट वास्तवाचा एका सर्वसामान्य मूल्याशी संबंध जोडून देऊन आपण काही त्या विशिष्टाला एका सामान्य संकल्पनेचा केवळ नमुना बनवीत नाही, उलटपक्षी त्या विशिष्टाला आपण लक्षणीयता प्राप्त करून देत असतो. इतिहास हा फक्त सामान्य मूल्यांना विशिष्टता देत असतो, असे नाही. (तसेच तो म्हणजे खंडित स्वरूपाचा अर्थहीन लोंढाही अर्थात्च नसतो), तर ऐतिहासिक प्रक्रिया, आजवर अज्ञात असणारी व पूर्वकथनीय नसणारी अशी मूल्यांची नित्यनूतन रूपे निर्माण करते. एखाद्या मूल्यश्रेणीच्या संदर्भात व्यक्तिगत कलाकृतीची असणारी सापेक्षता ही तिच्या व्यक्तिविशिष्टतेच्या अनिवार्य सहसंबंधाहून अधिक काहीच असत नाही. विकासमालिकेची रचना मूल्यांच्या वा प्रमाणकांच्या एखाद्या व्यवस्थेशी संबंध जोडून केली जाईल, पण खुद्द मूल्ये हीसुद्धा या प्रक्रियेच्या चिंतनातूनच उभ्दवत असतात. यात एक तार्किक चक्रापत्ती आहे, हे मान्य करावयास हवे : ऐतिहासिक प्रक्रिया ही मूल्यांच्या संदर्भात पारखावी लागत असते, तर खूद्द मूल्यांची श्रेणी इतिहासातूनच निष्पन्न झालेली असते.[१५] परंतु हे अटळ दिसते. कारण तसे नसल्यास एकतर आपणास परिवर्तनाच्या अर्थ-

हीन लोंढ्याच्या कल्पनेवर येऊन स्वस्थ बसावे लागेल, किंवा साहित्यबाह्य—साहित्यप्रक्रिये-बाहेरच्या केवलस्वरूपी अशा काही असाहित्यिक मानदंडांची कास तरी धरावी लागेल.

साहित्याच्या उत्क्रांतीच्या समस्येची ही चर्चा अपरिहार्यपणे अमूर्त स्वरूपाची असते. साहित्याची उत्क्रांती जीववैज्ञानिक उत्क्रांतीपेक्षा भिन्न असते व एकमेव शाश्वत नमुन्याच्या दिशेने होणाऱ्या एकविध तऱ्हेच्या प्रगतीच्या संकल्पनेशी तिचा कसलाही संबंध नसतो, असे मत प्रस्थापित करण्याचा प्रयत्न झालेला आहे. मूल्यांच्या अशा परिवर्तनीय व्यवस्थांच्या संदर्भातच इतिहास लिहिणे शक्य असते व या व्यवस्था खुद्द इतिहासातूनच प्राप्त करून घ्यावयाच्या असतात. साहित्यिक इतिहासापुढे उभ्या राहणाऱ्या काही समस्यांच्या संदर्भात ही कल्पना आणखी स्पष्ट करून दाखविता येईल.

कलाकृतींच्या परस्परसंबंधातील सर्वांत उघडपणे नजरेत भरणारे संबंध म्हणजे उगमस्थाने आणि प्रभाव हे होत. —यांचीच हाताळणी बहुधा होत आलेली आहे व परंपरागत व्यासंगाचा तर तो कंठाळी विषयच आहे. लेखकालेखकांमधील परस्परसंबंध प्रस्थापित करणे ही गोष्ट संकुचित अर्थाने साहित्यिक इतिहासात मोडत नसली, तरी ती साहित्यिक इतिहासलेखनाची सर्वांत महत्त्वाची पूर्वसिद्धता ठरत असते, हे स्पष्टच आहे. उदा. अठराव्या शतकातील इंग्रजी काव्याचा जर का आपणास इतिहास लिहावयाचा असेल, तर स्पेन्सर, मिल्टन् व ड्रायडन् यांचे अठराव्या शतकातील कवींशी नेमके नाते माहीत असणे, अगत्याचे ठरते. **मिल्टन्स इन्फ्लुअन्स ऑन् इंग्लिश पोएट्री**[१६] या रेमंड हेवन्सच्या, प्राधान्याने साहित्यिक व्यासंगाला वाहिलेल्या, ग्रंथात मिल्टनच्या प्रभावाचे विश्वसनीय पुरावे एकत्रित करण्यात आलेले आहेत. त्यासाठी अठराव्या शतकातील कवींची मिल्टन्‌विषयीची मतेच केवळ गोळा केलेली नसून मूळ संहितांचा अभ्यास, त्यांतील साम्यस्थळे व समांतरोक्ती यांचेही विश्लेषण करण्यात आलेले आहे. समांतरोक्तींचा शोध हा आजकाल फार मोठ्या प्रमाणावर बदनाम झालेला आहे : विशेषतः जेव्हा एखादा अननुभवी अभ्यासक अशा कामाला हात घालतो, तेव्हा उघडच ते भयावह ठरते. पहिली गोष्ट म्हणजे समांतरोक्ती या यथार्थतेने समांतरोक्ती असावयास हव्यात; केवळ पुष्कळ प्रमाणावर मिळाली म्हणून मोघम साम्यस्थळांना पुराव्यांचे वज़न बहाल करण्याची चूक करता कामा नये. अगदी चाळीस शून्यांची मिळवणी केली तरी शेवटी हाती शून्यच येते ! याशिवाय समांतरोक्ती या निखळ समांतरोक्ती असावयास हव्यात. म्हणजे असे की, अशा समांतरोक्तीचे स्पष्टीकरण दुसऱ्या एखाद्या साधारण मूलस्रोताच्या आधारे देता येणार नाही, याविषयी पुरेशी खात्री पटविता आली पाहिजे. अर्थात् संशोधकाचे साहित्यविषयक ज्ञान व्यापक असेल, तसेच समांतरोक्ती ही एखादा सुटा आवर्तकबंध किंवा एखादा सुटा 'शब्द' असण्याऐवजी जर एखादा नितांत जटिल स्वरूपाचा आकृतिबंध असेल, तरच अशी खात्री पटवून देता येईल. या प्राथमिक शर्तीचा भंग करणारे कार्य एवढ्या मोठ्या प्रमाणावर सध्या चालू आहे की, त्याची धास्तीच वाटावी; एवढेच नव्हे, तर

ठोकळेबाज वाक्प्रयोग, ठरीव ठशाची रूपके, समान विषयसूत्रांमुळे निर्माण होणारी साम्यस्थळे यांसारख्या कोणत्याही एखाद्या कालखंडात अतिशय सर्वसाधारण असणाऱ्या बाबी, ज्यांना ओळखता यावयास हव्यात, अशा नामांकित व्यासंगी पंडितांकडूनही असे कार्य कधी कधी घडून येत असते.[१७]

या पद्धतीचे कोणतेही दुरुपयोग करण्यात येत असले, तरी ती एक अधिकृत पद्धती आहे व तिला सर्वस्वी टाकाऊ ठरविणे शक्य नाही. मूलस्रोतांच्या न्याय्य अध्ययनाच्या बळावर साहित्यिक संबंध प्रस्थापित करता येणे शक्य आहे. त्यांपैकी अवतरणे, वाङ्मयचौर्याची स्थळे व केवळ प्रतिध्वनी या गोष्टी किमान लक्षणीय होत: त्यांयोगे फार तर साहित्यिक संबंधांचे अस्तित्व सिद्ध होते. परंतु स्वतःच्या कलात्मक उद्दिष्टासाठी अवतरणे कशी लगामी लावावयाची, याची नेमकी जाण असणारे स्टर्न् आणि बर्टन् यांच्यासारखे लेखक आढळून येतात. मात्र साहित्यिक संबंधांच्या समस्या यापेक्षाही अतिव्यामिश्र असतात, हे उघड आहे व नुसत्या समांतरोक्तींचे एकत्रीकरण हे त्यांचे एक गौण साधन असते. नेमके या सत्याकडे केलेले दुर्लक्ष हेच अशा प्रकारच्या अनेक अभ्यासग्रंथांतील दोषांना कारणीभूत ठरत असते. कलाकृतीचा एखादा पैलू अलग काढण्याच्या प्रयत्नांतून कलाकृतीचे चित्रविचित्र तुकडे मात्र पडतात. एकूण साहित्यिक विकासाच्या व्यवस्थेत असणारे दोन वा अधिक कलाकृतींचे योग्य ते स्थान आपण ओळखू शकलो, तरच अशा कृतींमधील साहित्यिक संबंधांची चर्चा लाभदायक होऊ शकेल. प्राथमिक अभ्यासाव्यतिरिक्त ज्यांच्या घटकांचे विभाजन करावयाचे नसते, अशा कलाकृतींच्या परस्परसंबंधातून दोन संपूर्णाकृतींची वा दोन व्यूहाकृतींची तुलना करण्याची नाजूक समस्या आपल्यापुढे उभी राहते.

ही तुलना खरोखरच जेव्हा संपूर्णाकृतींच्या संदर्भात केंद्रीभूत होईल, तेव्हाच साहित्यिक इतिहासातील मूलभूत प्रश्न जो मौलिकता, त्यासंबंधी काही निष्कर्ष काढणे शक्य होईल. आजच्या जमान्यात परंपरेचा भंग म्हणजे मौलिकता, अशी प्रायः गैरसमजावर आधारलेली संकल्पना केली जात असते. किंवा कलाकृतीची साधनसामग्री, तिचा केवळ सांगडा म्हणजे परंपरागत संविधानक वा रूढ चौकट अशा चुकीच्या संदर्भात तिचा शोध घेतला जातो. पूर्वीच्या कालखंडात साहित्यसर्जनाच्या प्रकृतीविषयीची जाण अधिक पक्की होती. नुसत्या मौलिक संविधानकाचे किंवा मौलिक विषयवस्तूचे कलात्मक मूल्य बेताचेच असते, याची जाणीव त्या काळी होती. विद्येच्या पुनरुज्जीवन काळात व नव्य-अभिजाततावादी काळात भाषांतराला, विशेषतः काव्याच्या भाषांतराला रास्तपणे अत्यंत महत्त्व दिले जात असे व पोप्ने होरेस्च्या किंवा डॉ. जॉन्सन्ने जूव्हेनलच्या व्यंगकाव्याचे ज्या अर्थाने अनुकरण केले, त्या अर्थाच्या 'अनुकरणाला'ही तितकेच महत्त्व दिले गेलेले आहे.[१८] अर्न्स्ट् रॉबर्ट् कुर्त्सीयस् याने आपल्या **युरोपियन लिटरेचर अॅन्ड् द लॅटीन मिड्ल् एजिस्** (१९४८) या ग्रंथात पुरातन काळापासून तो लॅटीन मध्ययुगाद्वारा परंपरेने चालत येऊन थेट सर्व प्रकारच्या

आधुनिक साहित्यामध्ये भरून राहिलेली व पुनरावृत्त होणारी अशी जी विषयसूत्रे व प्रतिमा आढळून येतात, त्यांना 'साधारण स्थळे' (topoi) असे संबोधून या स्थळांनी साहित्यिक इतिहासात केवढी प्रचंड कामगिरी बजावलेली आहे, त्याचे विश्वसनीय दर्शन घडविले आहे. परंपराप्राप्त व पुरातन मान्यतेचा शिक्का असलेली विषयसूत्रे व प्रतिमा उपयोगात आणल्या, त्यांना मुरड घालून व सोयिस्कर रीतीने स्वीकारल्या, यासाठी कोणाही लेखकाने स्वतःला काही कमीपणा येतो वा स्वतःच्या मौलिकतेला बाध येतो, असे मानलेले नाही. अशा प्रकारच्या पुष्कळशा व्यासंगाच्या मुळाशी कलात्मक प्रक्रियेसंबंधी भ्रामक कल्पनाच आढळून येतात. उदा. सिडनी ली याचे एलिझाबेथकालीन सुनीतासंबंधीचे अनेक अभ्यासलेख. या लेखांतून घाटाची सांकेतिकता पुरेपुर सिद्ध होते; पण म्हणून सिडनी ली समजतो, त्याप्रमाणे सुनीतां-मधील आत्मनिष्ठेचा अभाव वा त्यांचा एकूण निकृष्टपणा मुळीच सिद्ध झालेला नाही.[१९] एखाद्या प्राप्तपरंपरेच्या कक्षेत राहून कार्य करणे व तिची रचनातंत्रे स्वीकारणे म्हणजे भावसामर्थ्य आणि कलात्मक मूल्य यांचा अभाव, असे मानण्याचे कारण नाही. जेव्हा आपण मूल्यमापनाची व तुलनेची पातळी गाठतो म्हणजेच एका कलावंताने दुसऱ्या कलावंताच्या सिद्धींचा कशा प्रकारे उपयोग करून घेतला आहे, हे दाखवीत असतो व त्याची रूपांतर करून घेण्याची क्षमता अजमावीत असतो, तेव्हा अशा प्रकारच्या अभ्यासात समीक्षाविषयक खऱ्याखुऱ्या समस्या उद्भवतात. हरएक कृतीचे परंपरेतील नेमके स्थान प्रस्थापित करणे, हे साहित्यिक इतिहासाचे आद्य कर्तव्य होय.

येथून पुढे दोन किंवा अधिक कलाकृतींमधील परस्परसंबंधाचा अभ्यास हा आपणास साहित्यिक इतिहासाच्या उत्क्रांतिमार्गातील पुढच्या समस्यांशी नेऊन भिडवितो. कलाकृतीं-मध्ये प्रथम व सकृत्दर्शनी दृष्टिपथात येणारी कृतींची मालिका म्हणजे एका ग्रंथकाराच्या सर्व कृती होत. येथे मूल्यव्यवस्थेचे म्हणजे उद्दिष्टाचे निर्धारण कमीत कमी अडचणीचे असते : एखादी कृती किंवा कृतिसमूह सर्वांत प्रगल्भ म्हणून आपण ठरवू शकतो व त्या नमुन्याच्या निकट जाण्याच्या दृष्टिकोनातून इतर सर्व कृतींचे विश्लेषण करू शकतो. ग्रंथविषयक अनेक लेखांमधून अशा प्रकारचे अध्ययन करण्याचा प्रयत्न झालेला आहे. मात्र त्यांत संबंधित समस्यांची स्पष्ट जाणीव क्वचितच दिसून येते. तसेच अनेकदा लेखकाच्या खाजगी जीवना-तील समस्यांशी त्यांचा न उलगडण्याजोगा गुंता त्यांत करून टाकलेला असतो.

कलाकृतीमधील एखादा विशिष्ट पैलू अलग करून घेऊन व एखाद्या आदर्शाच्या (मग तो आदर्श तात्पुरता का असेना) दिशेने त्याच्या झालेल्या प्रगतीचा माग काढून विकास-मालिकेच्या आणखी एका नमुन्याची रचना करणे शक्य आहे. क्लेमन्[२०] याने शेक्सपियरच्या प्रतिमासृष्टीच्या विकासाविषयी जसे अध्ययन केले, त्याप्रमाणे एकाच लेखकाच्या रचनेच्या बाबतीत अध्ययन करता येणे शक्य आहे. किंवा एखाद्या कालखंडापुरते किंवा एखाद्या राष्ट्राच्या समग्र साहित्यासंबंधातही हे करणे शक्य आहे, जॉर्ज सेंटसबरीकृत इंग्लिश छंद :-

शास्त्राच्या व गद्यलयीच्या इतिहासासारखे ग्रंथ [२१] एखादा पैलू वेगळा घेऊन त्याच्या इतिहासाचा मागोवा घेतात. मात्र सेंट्सुबरीचे हे महत्त्वाकांक्षी ग्रंथ छंद व लय या पायाभूत संकल्पनांबाबत मोघमपणा व कालबाह्यता या दोषांनी डागळलेले आहेत. यांतून निघणारा निष्कर्ष एवढाच की, एखादी पुरेशी पर्याप्त संदर्भकक्षा आखून घेतल्याशिवाय कोणताही इतिहास यथायोग्य रीतीने लिहिता येणार नाही. इंग्रजी काव्यातील शब्दभांडार किंवा प्रतिमासृष्टी यांच्या इतिहासाबाबत अशाच समस्या उद्‌भवतील. शब्दभांडारांच्या बाबतीत जोसेफाइन् माइल्स्‌चे सांख्यिकी अभ्यासच काय ते उपलब्ध होतात. प्रतिमासृष्टीच्या इतिहासासंबंधी अद्याप तसे प्रयत्नही झालेले नाहीत.

अशाच तऱ्हेच्या अभ्यासांच्या गटात, हॅम्लेट्, डॉन जुआन, वाँडरिंग ज्यू यांसारख्या विषयसूत्रांची व आवर्तकबंधांची (motifs) कित्येक ऐतिहासिक अध्ययनेसुद्धा घालावी, अशी अपेक्षा कोणीही करील; परंतु प्रत्यक्षात या समस्या वेगळ्या आहेत. छंद व शब्दभांडार यांच्या बाबतीत जो अपरिहार्य संबंध किंवा परंपरेचे सातत्य आढळते, ते एकाच कथेच्या वेगवेगळ्या आवृत्त्यांमध्ये आढळत नाही. उदा. स्कॉटलंडच्या राणी मेरीची शोकात्मिका घेतली, तर संपूर्ण साहित्यात आढळून येणाऱ्या तिच्या यच्चयावत् विविध प्रकारच्या आवृत्त्यांचा घेतलेला मागोवा, हा राजकीय भावभावनांचा इतिहास कळण्याच्या दृष्टीने एक कुतूहलपूर्ण समस्या ठरेल व अर्थात्‌च, आनुषंगिक रीतीने अभिरुचीच्या इतिहासात झालेल्या परिवर्तनाचेच नव्हे, तर शोकात्मिकेच्या बदलत्या संकल्पनांचेही त्यामुळे दर्शन घडेल. परंतु त्यामागे खरीखुरी अंगभूत सुसंगती वा विरोधविकासवादी तत्त्व असे असणार नाही. त्यायोगे कोणतीही एखादी समस्या मांडली जात नाही, एखादा समीक्षात्मक प्रश्न तर नाहीच नाही.[२२] **विषयेतिहास** (Stoffgeschichte) याला किमान साहित्यिकपणा लाभलेला इतिहास म्हणता येईल.

साहित्याचे प्रकार व नमुने यांचा इतिहास आणखी एक समस्यांचा गट पुढे मांडतो. पण या समस्या अगदी न उलगडणाऱ्या नव्हेत. या संपूर्ण संकल्पनेलाच टाकाऊ ठरविण्याचे प्रयत्न क्रोचेने केलेले असले, तरी अशा सिद्धान्ताच्या पूर्वतयारींसाठी उपयुक्त ठरणारे कित्येक अभ्यास आपणास उपलब्ध झालेले आहेत व सुस्पष्ट इतिहासाचा माग काढण्यासाठी अवश्य असणारी सैद्धांतिक आंतर्दृष्टी त्या अभ्यासातूनच सूचित झालेली आहे. साहित्याप्रकारांच्या इतिहासाची चक्रापत्ती ही सर्वच इतिहासाची चक्रापत्ती आहे : म्हणजे असे की, संदर्भकक्षेची विशिष्ट योजना (येथे साहित्यप्रकार) आखण्यासाठी आपणास इतिहासाच-अभ्यास करावा लागतो; परंतु इतिहासाचा अभ्यास तर काही एक निवडीची योजना मनात धरल्यावाचून होण्यासारखा नसतो; तरीपण प्रत्यक्ष व्यवहारात मात्र ही तार्किक चक्रापत्ती-दुर्लंघ्य नसते. सुनीतासारख्या काही उदाहरणांमध्ये वर्गीकरणाची उघड उघड बाह्य स्वरूपाची योजना (चौदा ओळी व निश्चित यमकबंध) आवश्यक तो प्रारंभबिंदू पुरविते;

शोकगीत किंवा उद्देशिका यांसारख्या इतर बाबतीत भाषिक नामाभिधानापलीकडे साहित्य-प्रकारांच्या इतिहासाला एकत्र गुंफणारे एखादे समानतत्त्व असते किंवा काय, याविषयी संदेह वाटणे रास्त आहे. बेन् जॉन्सनकृत 'ओड् टु हिम्सेल्फ्', कॉलिन्स्कृत 'ओड् टु इव्हिनिंग्' व वर्ड्स्वर्थकृत 'इंटिमेशन्स् ऑफ् इमॉर्टॅलिटी' यांमध्ये परस्पर-अतिव्याप्ती यत्किंचितही आढळत नाही, तरीपण तेथे होरेशियन् व पिंडारिक् उद्देशिकांची समान कुलपरंपरा, सूक्ष्मतर नजरेने पाहणाराला, दिसून येईल; तसेच वरवर भिन्न भासणाऱ्या परंपरांना जोडणारे दुवे किंवा सातत्याचे धागे प्रस्थापित करता येतील. साहित्यप्रकारांचा इतिहास हा साहित्यिक इतिहासाच्या अध्ययनासाठी सर्वांत फलद्रूप ठरणाऱ्या क्षेत्रांपैकी एक आहे, यात संदेह नाही.

ही 'रूपाधिष्ठित' ('morphological') भूमिका लोकसाहित्याच्या बाबतीत मोठ्या प्रमाणावर लागू करणे शक्य आहे व ती तशी लागू करावयास हवी; कारण उत्तरकालीन कलात्मक साहित्यापेक्षा लोकसाहित्यातले प्रकार हे पुष्कळदा अधिक स्पष्टपणे प्रकट झालेले व निश्चित स्वरूपाचे असतात. तसेच ही भूमिका सामान्यतः अधिक लोकमान्य झालेल्या 'आवर्तकबंधां'च्या व संविधानकांच्या स्थानांतरणांच्या अभ्यासाइतकी तरी निदान या क्षेत्रात लक्षणीय ठरण्याजोगी आहे. या भूमिकेची उत्तम नांदी, विशेषतः रशियात तरी झालेली आहेच.[२३] अभिजातकालीन साहित्यप्रकार व मध्ययुगात उद्भवलेले नवे साहित्यप्रकार या दोहोंच्या आकलनाशिवाय आधुनिक साहित्य, निदान स्वच्छंदतावाद्यांच्या बंडापर्यंतचे साहित्य अनाकलनीयच राहील. साहित्यप्रकारांचे परस्पर-मिश्रण, भ्रष्टीकरण व त्यांच्यातला संघर्ष हा १५०० ते १८०० या काळाच्या साहित्यिक इतिहासाचा फार मोठा भागच आहे. स्वच्छंदतावादी युगाने भेदाभेद अस्पष्ट करण्यासाठी व संमिश्र साहित्यप्रकार रूढ करण्यासाठी कितीही प्रयत्न केलेले असले, तरी अगदी आजकालच्या साहित्याच्या बाबतीतसुद्धा साहित्यप्रकारांच्या संकल्पनेचे सामर्थ्य कमी लेखणे खरोखरच चुकीचे ठरेल. ब्रुनेतिये किंवा सायमंडस् यांचे साहित्यप्रकारांचे प्रारंभीचे इतिहास हे जीववैज्ञानिक समांतरत्वाच्या तत्त्वावर फाजील अवलंबून राहिल्यामुळे सदोष उतरले आहेत. परंतु अलीकडच्या काही दशकांत अधिक सावधपणे लिहिले गेलेले इतिहास उपलब्ध झाले आहेत. अशा प्रकारची अध्ययने साहित्यप्रकारांची केवळ वर्णने किंवा अलग अलग विवेचनांची एक असंबद्ध मालिका बनण्याचा धोका असतो. नाटकाचा व कादंबरीचा इतिहास असे म्हणविणाऱ्या कित्येक ग्रंथांची दुरवस्था हीच झालेली आहे. परंतु एखाद्या साहित्यप्रकाराच्या विकासाच्या समस्येला प्रत्यक्ष सामोरे जाणारे ग्रंथ आज जरूर अस्तित्वात आहेत. शेक्स्पियरपर्यंतच्या इंग्रजी नाटकाच्या इतिहासामध्ये व्यावसायिकांची धार्मिक नाटके (Mysteries) व 'नैतिकनाटके' (Moralities) यांसारख्या साहित्यप्रकारांच्या क्रमपरंपरेत तसेच बेल्कृत **किंग् जॉन्** सारख्या लक्षणीय मिश्रप्रकारांत आधुनिक नाटकाचा माग काढता येतो. ह्या नाट्येतिहासाच्या बाबतीत प्रस्तुत समस्या क्वचितच डावलता येण्यासारखी आहे. डब्ल्यू. डब्ल्यू. ग्रेग्

याच्या **पॅस्टोरल पोएट्री अँन्ड पॅस्टोरल ड्रामा** या ग्रंथात प्रयोजनाच्या दृष्टीने द्वैधीभाव दिसून येत असला, तरी तो ग्रंथ म्हणजे साहित्यप्रकारांच्या उत्कृष्ट इतिहासाचे प्रारंभीच्या काळातले एक नमुनेदार उदाहरण आहे.[२४] तसेच तदनंतरच्या सी. एस्. ल्युइसकृत **अॅलेगरी ऑफ् लव्ह** [२५] या ग्रंथाद्वारे विकासक्रमाच्या योजनेची सुस्पष्ट संकल्पना कशी करावी, याचे प्रात्यक्षिकच पुरविले आहे. जर्मन भाषेत कार्ल् व्हिएटोरकृत **हिस्टरी ऑफ जर्मन् ओड्** व मूलरकृत **हिस्टरी ऑफ द जर्मन साँग** हे दोन उत्तम ग्रंथ तयार झाले आहेत.[२६] स्वतःसमोर उभ्या असलेल्या समस्यांचे चिंतन या उभय ग्रंथकारांनी अगदी सूक्ष्मपणे केल्याचे आढळून येते.[२७] तार्किक चक्रापत्तीचे सुस्पष्ट भान व्हिएटोरला आहे, पण तीमुळे तो घाबरून गेलेला नाही. प्रथमतः तात्पुरत्या स्वरूपात का होईना, चर्चाविषय बनलेल्या साहित्य-प्रकारातील सारभूत गोष्टीचे आकलन इतिहासकाराने करून घेतले पाहिजे व नंतर आपल्या गृहीत सिद्धान्ताचा पडताळा पाहण्यासाठी त्या साहित्यप्रकाराच्या उत्पत्तीपर्यंत म्हणजे अगदी मुळाशी गेले पाहिजे, हे त्याने ओळखलेले आहे. साहित्यप्रकार हा इतिहासात व्यक्तिगत ग्रंथाच्या उदाहरणांच्या स्वरूपात प्रगट होत असला, तरी या व्यक्तिगत कृतींच्या सर्वच पैलूंचे वर्णन इतिहासात येणार नाही. समूर्त साहित्यकृतींच्या लेखनाला प्रत्यक्ष वळण दिले जात असल्याने परिणामकारक ठरणारी एक ' नियामक '–संकल्पना, काही एक अंतर्हित आधार देणारा आकृतिबंध, एक जिवंत रूढी या नात्याने आपण साहित्यप्रकाराची संकल्पना केली पाहिजे. एखाद्या साहित्यप्रकाराचे सातत्य पुढे चालू राहणारच नाही किंवा त्यात पुढे आणखी उपभेद होणारच नाहीत, या जाणिवेनिशी विशिष्ट लक्ष्याप्रत पोचले पाहिजे, अशी गरज इतिहासाला कधीच नसते; तरीपण इतिहास उचित पद्धतीने लिहिला जाण्यासाठी आपण काही एक व्यावहारिक लक्ष्य किंवा नमुना मनात धरून चालण्याची मात्र नितांत आवश्यकता असते.

नेमक्या याच धर्तीच्या समस्या एखाद्या कालखंडाच्या वा आंदोलनाच्या इतिहासातून निर्माण होत असतात. वर केलेल्या विकासविषयक चर्चेतून हे ध्यानात आलेच असेल की, दोन्ही अतिरेकी दृष्टिकोनांशी आपण सहमत होऊ शकत नाही : यांपैकी अतिप्राकृतिक दृष्टि-कोनानुसार कालखंड ही चीज अशी ठरते की, जिच्या प्रकृतीचे आकलन केवळ अंतःप्रज्ञेनेच होऊ शकते; तर अतिरेकी नाममात्रवादी दृष्टिकोनानुसार ती गोष्ट म्हणजे चर्चाविषय ठरलेल्या एखाद्या कालखंडाच्या विभागाचे वर्णन करणे शक्य व्हावे, म्हणून त्याला यदृच्छेने लावलेले एक भाषिक अभिधान ठरते. अतिरेकी नाममात्रवाद असे गृहीत धरतो की, कालखंड म्हणजे वस्तुतः अप्रतिहत, दिशाहीन व प्रवाहरूप असणाऱ्या सामग्रीवर यदृच्छया केलेला एक अध्यारोप होय व एका बाजूला समूर्त घटनांची गुंतागुंत व दुसऱ्या बाजूला शुद्ध व्यक्तिनिष्ठ अभिधाने हेच काय ते या बाबतीत आपल्या हाती उरते. हा दृष्टिकोन स्वीकारल्यास अनेकांगी विविधतेतही मूलतः एकरूप असणाऱ्या वास्तवाला आपण कोठे छेद देतो, या गोष्टीला

उघडच काही किंमत राहात नाही. कितीही यादृच्छिक वा यांत्रिक स्वरूपाची का असेना, पण कालखंडविषयक कोणती व्यवस्था आपण स्वीकारतो, याला तेथे कसलेच महत्त्व उरत नाही. मग दिनदर्शिकेनुसार शतक, दशक वा वर्ष यांवर आधारून वार्षिक वृत्तांतांच्या धर्तीवर आपण साहित्यिक इतिहास लिहू शकतो. आर्थर सायमन्स् याच्या **द रोमँटिक मूव्हमेंट इन् इंग्लिश् पोएट्री**[२८] या ग्रंथात मानलेल्या कसोटीसारखी एखादी कसोटी आपण स्वीकारू शकतो. सायमन्सने १८०० पूर्वी जन्मलेल्या व १८०० नंतर मरण पावलेल्या ग्रंथकारांचेच विवेचन आपल्या ग्रंथात केलेले आहे. अशा स्थितीत कालखंड म्हणजे एक सोयीची संज्ञा, एखाद्या ग्रंथाच्या विभागणीसाठी किंवा विषयाच्या निवडीसाठी आवश्यक ठरलेली एक गोष्ट असते. हा दृष्टिकोन तसा पुष्कळदा हेतुपुरस्सर स्वीकारलेला नसतो, तरीपण शतकाशतकांतील कालसीमांची मनोमन बूज राखणाऱ्या किंवा एखाद्या विषयाची नेमकी कालमर्यादा (उदा. १७०० ते १७५०) ठरवून घेणाऱ्या ग्रंथाच्या मुळाशी तो दृष्टिकोन आढळून येतो. मात्र काही एक कालमर्यादा आखून घेण्याच्या व्यावहारिक गरजेखेरीज कोणत्याही कारणास्तव त्याचे समर्थन होण्यासारखे नसते. शुद्ध सूचीशास्त्रीय संकलनामध्ये विशिष्ट कालमर्यादेचा आदर करणे अर्थात्च रास्त ठरते. कारण ड्यूईप्रणीत दशांशपद्धतीमुळे ग्रंथसूचिशास्त्राला ज्या तऱ्हेची एक दिशा मिळते, तशाच तऱ्हेची गोष्ट तेथेही घडून येते. परंतु खऱ्याखुऱ्या साहित्यिक इतिहासाला अशा प्रकारच्या कालविभागणीचा काडिमात्र उपयोग नाही.

तरीसुद्धा बहुतेक साहित्यिक इतिहासांमधून राजकीय परिवर्तनानुसार कालविभागणी केलेली असते. येथे एखाद्या राष्ट्रातील राजकीय वा सामाजिक क्रांत्यांनी साहित्य हे संपूर्णतः नियत केलेले असते, या दृष्टीने कालविभागणीची संकल्पना केली जाते व विभाजनाचा आणि कालनिश्चितीचा प्रश्न राजकीय व सामाजिक इतिहासकारांकडे सुपूर्द केला जातो; त्यांनी केलेली विभागणी व कालखंड प्रायः निरपवादपणे स्वीकारले जातात. इंग्रजी साहित्याच्या जुन्या इतिहासावर दृष्टिक्षेप टाकल्यास एक तर ते कालगणनेच्या विभागणीनुसार तरी रचलेले असतात किंवा काही एक प्रकारच्या सरधोपट राजकीय तत्त्वानुसार—इंग्रज राजांच्या राजवटीनुसार—तरी लिहिलेले असतात. राजांच्या मृत्युतिथीला अनुसरून केलेली अलीकडच्या इंग्रजी साहित्येतिहासाची उपविभागणी किती गोंधळात पाडणारी आहे, हे मुद्दाम दाखवून देण्याची फारशी आवश्यकता नाही : एकोणिसाव्या शतकाच्या प्रारंभीच्या साहित्यामध्ये तिसरा जॉर्ज व चवथा जॉर्ज, चवथा वुइल्यम् यांच्या राजवटीनुसार विभाग करण्याचे कोणीही गंभीरपणे मनावर घेणार नाही, पण एलिझाबेथ, पहिला जेम्स् व पहिला चार्लस् यांच्या राजवटीनुसार केलेले तितकेंच कृत्रिम विभाजन मात्र अद्यापही काही प्रमाणात टिकून आहे.

इंग्रजी साहित्याच्या अधिक अलीकडच्या इतिहासावर दृष्टिक्षेप टाकल्यास त्यात शतकानुसार किंवा राजवटीनुसार केली जाणारी जुनी विभागणी मुळीच आढळत नाही; तर विभिन्न स्वरूपातल्या का होईना, पण निदान मानवी : क्रियाव्यापारांना अनुसरून नावे मिळालेल्या

कालखंडाच्या मालिकेने त्यांची जागा घेतलेली आढळते. राजवटीनुसार दिलेल्या व जुन्या विभागणीचा अवशेष असलेल्या ‘ एलिझाबेदन ’व ‘ व्हिक्टोरियन ’ या संज्ञा आपण अद्याप वापरीत असलो, तरी बौद्धिक इतिहासाच्या नव्या योजनेनुसार त्यांना नवा अर्थ प्राप्त झालेला आहे. या संज्ञा आपण कायम ठेवल्या आहेत, त्याचे कारण या दोन राण्या आपआपल्या कालखंडांच्या स्वभाववैशिष्ट्याचे प्रतीक ठरतात, अशी आपली धारणा आहे. एखाद्या राजाचे राज्यारोहण व त्याचा मृत्यू या घटनांनी प्रत्यक्षात ठरविलेल्या कालखंडाबाबत आपण आता काही काटेकोर आग्रह धरीत नाही. एलिझाबेदन या संज्ञेत आपण नाट्यगृहांवर बंदी येण्या-पूर्वीच्या (१६४२) लेखकांचा अंतर्भाव करीत असतो, म्हणजे राणीच्या मृत्यूनंतर तेव्हा सुमारे चाळीस वर्षे लोटलेली असतात. उलटपक्षी ऑस्कर वाइल्डसारख्या माणसाचे संपूर्ण जीवनचरित्र कालदृष्ट्या व्हिक्टोरिया राणीच्या राजवटीत मोडत असले, तरी आपण त्याला काही व्हिक्टोरियन् म्हणत नाही. मुळात राजकीय असणाऱ्या या संज्ञांना बौद्धिक व साहित्यिक इतिहासात एक निश्चित स्वरूपाचा अर्थ प्राप्त झालेला आहे. तरीसुद्धा आपल्या प्रचलित नामाभिधानांची पंचभेळ स्वरूपाची व्युत्पत्ती गोंधळात टाकणारीच आहे. ‘ धर्मसुधारणा ’ (Reformation) हे नाव धार्मिक इतिहासातून, ‘ मानव्यविद्याप्रतिष्ठापन ’ (Humanism) हे प्रामुख्याने पंडिती व्यासंगाच्या इतिहासातून तर ‘ विद्येचे पुनरुज्जीवन ’ (Renäissance) हे कलांच्या इतिहासातून आलेले आहे. ‘ गणराज्य ’, (‘ Commonwealth ’ : क्रॉमवेलची राजवट) व ‘ पुनर्राज्यारोहण ’ (‘ Restoration ’) ही अभिधाने विशिष्ट राजकीय घटनांमुळे मिळालेली आहेत. ‘ अठरावे शतक ’ ही संज्ञा जुन्या कालगणनात्मक स्वरूपाची असूनही ‘ ऑगस्टन् ’ व ‘ नव्य–अभिजाततावादी ’ यांसारख्या साहित्यिक संज्ञांची काही प्रयोजने तिने धारण केलेली आहेत. ‘ स्वच्छंदतावाद—पूर्व ’ व ‘ स्वच्छंदतावाद ’ या संज्ञा मूलतः साहित्यिक आहेत, तर ‘ व्हिक्टोरियन् ’, ‘ एडवर्डियन् ’ व ‘ जॉर्जियन् ’ या संज्ञा राजवटीनुसार पडलेल्या आहेत. इतर कोणत्याही भाषेतील साहित्य घेतले, तरी असाच चमत्कारिक प्रकार नजरेस पडतो. उदा० अमेरिकन साहित्याच्या बाबतीत ‘ वसाहतीचा कालखंड ’ (Colonial period) ही राजकीय, तर ‘ स्वच्छंदतावाद ’ व ‘ वास्तवतावाद ’ या साहित्यिक संज्ञा आहेत.

अर्थात् संज्ञांच्या या भेसळीचे समर्थन असे देता येईल की, सकृत्दर्शनी दिसणारा हा गोंधळ खुद्द इतिहासामुळेच निर्माण झालेला आहे. साहित्यिक इतिहासकार या नात्याने आपणास प्रत्यक्ष लेखकांनीच स्वतः मांडलेले विचार नि त्यांच्या संकल्पना, तसेच त्यांच्या स्वतःच्या योजना नि त्यांनीच दिलेल्या संज्ञा ध्यानात घ्याव्या लागतात व परिणामी त्यांनी स्वतःच केलेली विभागणी स्वीकारण्यावर समाधान मानावे लागते. अर्थात् जाणीवपूर्वक तयार झालेल्या योजना, विभेद, स्वतःबद्दलचे लावले गेलेले अन्वयार्थ यांसारख्या पुराव्यांचे महत्त्व साहित्येतिहासात कमी लेखता येणार नाही; परंतु अन्य कोणत्याही ऐतिहासिक घटनाक्रमांचे

व प्रकटीकरणांचे विवरण आपण ज्या पद्धतीने करू, त्याच पद्धतीने आत्मभानयुक्त व आत्मपरीक्षक कार्यांचेही केले पाहिजे व अशा गोष्टींसाठीच 'आंदोलन' ही संज्ञा राखून ठेवणे निखालसपणे श्रेयस्कर ठरेल. समीक्षेचा संपूर्ण इतिहास हा ज्याप्रमाणे एकूण साहित्याच्या इतिहासावरील एक धावते भाष्य असतो, तद्वतच अशा प्रकारच्या कार्ययोजना या एखाद्या कालखंडाच्या आपल्या अध्ययनाची केवळ साधनसामग्रीच ठरत असतात. आपणास काही सूचना व संकेत त्यांच्यापासून मिळू शकले, तरी आपल्या विशिष्ट पद्धतीबाबत वा विभागणी-बाबत त्यांनी दिलेले आदेश पाळणे योग्य नाही. याचे कारण आपले दृष्टिकोन त्यांच्याहून खचितच अधिक आंतर्वेधी असतात, हे नसून आपणास वर्तमानाच्या प्रकाशात भूतकाळ पाहण्याचा फायदा मिळत असतो, हे आहे.

शिवाय हेही नमूद केले पाहिजे की, गोंधळात टाकण्याइतके विभिन्न प्रकारचे उगम असणाऱ्या या संज्ञा त्यांच्या त्यांच्या स्वतःच्या काळात काही प्रस्थापित झालेल्या नव्हत्या. इंग्रजीत 'मानव्यविद्याप्रतिष्ठापन' (Humanism) ही संज्ञा १८३२ मध्ये, 'विद्येचे पुनरु-ज्जीवन' (Renaissance) १८४० मध्ये, 'एलिझाबेदन' १८१७ मध्ये, ऑगस्टन १८१९ मध्ये, तर 'स्वच्छंदतावाद' (Romanticism) १८४४ मध्ये प्रथम योजिली गेली. **ऑक्सफर्ड कोशाच्या** आधारे दिलेली ही कालनिश्चिती कदाचित् पूर्णपणे विश्वसनीय असेल असे नाही; कारण 'ऑगस्टन्' ही संज्ञा १६९० इतक्या जुन्या काळापासून अधूनमधून योजली गेलेली आहे; तर 'स्वच्छंदतावाद' (Romanticism) या संज्ञेचा प्रयोग कार्लाइलने १८३१ मध्ये केलेला आहे.[२९] तरीसुद्धा या संज्ञा व त्यांनी निर्देशित केलेले कालखंड यांमधील कालांतर या कालनिश्चितीवरून दिसून येते. निदान इंग्लंडमध्ये तरी 'स्वच्छंदतावादी' मंडळी स्वतःला 'स्वच्छंदतावादी' म्हणवून घेत नव्हती, हे आपणास ज्ञात आहे. तसे पाहिले तर १८४९ च्या सुमारास कोलरिज आणि वर्डस्वर्थ यांचा संबंध स्वच्छंदतावादी आंदोल-नाशी जोडला गेला व त्यांना शेली, कीटस, बायरन् यांच्या मालिकेत गोवण्यात आले.[३०] मिसेस ऑलिफंट हिने आपल्या **लिटररी हिस्टरी ऑफ इंग्लंड बिटवीन द एन्ड ऑफ द एटीन्थ ॲन्ड द बिगिनिंग ऑफ द नाइटीन्थ सेंच्युरी** (१८८२) या ग्रंथात हा शब्दप्रयोग कोठेही केलेला आढळत नाही; एवढेच नव्हे तर 'लेक पोएटस', 'कॉकनी स्कूल' व 'सॅटनिक' बायरन, या सर्वांचे मिळून एकच एक आंदोलन तिने कल्पिलेले नाही. एवंच इंग्रजी साहि-त्याचे जे कालखंड सध्या मान्यता पावलेले आहेत, त्यांना कोणतेही ऐतिहासिक समर्थन नाही, हे कालखंड म्हणजे राजकीय, साहित्यिक व कलात्मक संज्ञांची एक असमर्थनीय अशी खिच-डीच आहे, या निष्कर्षातून आपली सुटका होण्यासारखी नाही.

परंतु राजकारण, तत्त्वज्ञान व इतर कला इत्यादींसारखी मानवी संस्कृतीच्या इतिहासाचे नीटसपणे उपविभाग पाडणारी एखादी मालिका जरी आपणास उपलब्ध झालेली नसली, तरी या त्रिविध प्रकारच्या साधनसामग्रीच्या आधारावर व मनात विभिन्न उद्दिष्टे बाळगून

तयार झालेल्या एखाद्या योजनेवर साहित्यिक इतिहासाने समाधान मानणे, हे काही योग्य नाही. मानवाच्या राजकीय, सामाजिक किंवा अगदी बौद्धिक क्षेत्रातीलसुद्धा विकासाचे केवळ निष्क्रिय प्रतिबिंब किंवा प्रतिकृती एवढीच साहित्याची संकल्पना करून काम भागणार नाही. सारांश, साहित्यिक कालखंड हे विशुद्ध साहित्यिक निकषांवर आधारलेले असले पाहिजेत.

आपले निष्कर्ष राजकीय, सामाजिक, कलाविषयक व बौद्धिक इतिहासकारांच्या निष्कर्षांशी मिळतेजुळते असतील, तर आक्षेपांना जागाच राहात नाही. परंतु साहित्य म्हणून झालेला साहित्याचा विकास, हाच आपला प्रस्थानबिंदू असावयास हवा. मग कालखंड हा सार्वत्रिक विकासाचा फक्त एक पोटविभाग काय तो ठरतो. परिवर्तनशील मूल्ययोजनेच्या संदर्भातच कालखंडाचा इतिहास लिहिणे शक्य होईल नि पुन्हा ती मूल्ययोजना खुद्द इतिहासातूनच काढावी लागेल. अशा प्रकारे कालखंड हा साहित्यिक प्रमाणक, मानदंड व संकेत यांच्या विशिष्ट व्यवस्थेवर हुकमत असणारा एक कालाचा विभाग ठरतो व त्याच्या व्यवस्थेतील प्रारंभ, विस्तार, विभक्तीकरण, एकात्मीकरण आणि लोप या अवस्थांचा माग काढणे शक्य होते.

अर्थात् प्रमाणकांची हीच व्यवस्था बंधनकारक म्हणून आपण स्वीकारली पाहिजे, असा त्याचा त्याचा अर्थ नाही. आपण ती व्यवस्था खुद्द इतिहासामधूनच काढावयास हवी : तेथल्याच वास्तवात आपण ती शोधली पाहिजे. उदा. स्वच्छंदतावाद हा काही असा एक-लक्ष्यी गुणधर्म नाही की, जो एखाद्या संसर्गजन्य रोगासारखा किंवा प्लेगसारखा पसरत जाईल. तसेच, अर्थात् तो म्हणजे काही नावाची निवळ शाब्दिक चिठी नव्हे. ती एक ऐतिहासिक कोटी आहे. किंवा कांटचा शब्दप्रयोग स्वीकारायचा तर ती एक 'नियामक कल्पना' (किंवा त्याहीपेक्षा कल्पनांची एक समग्र व्यवस्था) आहे व तिच्या साहाय्याने आपण ऐतिहासिक प्रक्रियेचा अन्वयार्थ लावीत असतो. परंतु ही कल्पनांची व्यवस्था आपणास खुद्द त्या प्रक्रियेतच सापडलेली असते. 'कालखंड' या संज्ञेची अशा स्वरूपाची संकल्पना ही त्या संज्ञेच्या प्रचलित संकल्पनेहून भिन्न ठरते. प्रचलित संकल्पना प्रस्तुत संज्ञेला ऐतिहासिक संदर्भापासून तोडून घेता येण्याजोगा एक मनोवैज्ञानिक नमुना बनवून तिच्या कक्षा विस्तारित असते. प्रस्थापित झालेल्या ऐतिहासिक संज्ञांचा, अशा प्रकारे मनोवैज्ञानिक व कलात्मक प्रकारांची अभिधाने म्हणून जो उपयोग केला जातो, त्याचा आपण निक्षून अधिक्षेप केला नाही, तरी ही साहित्यिक कोटीव्यवस्था, चर्चाविषय झालेल्या मुद्द्यापेक्षा सर्वस्वी वेगळी आहे व साहित्यिक इतिहासाचा संकुचित अर्थ केल्यास ती त्यात बसणार नाही, हे आपण ध्यानात घ्यावयास हवे.

अशा रीतीने कालखंड हा काही एक विशिष्ट प्रकारचा नमुना वा वर्ग नसतो. प्रमाणकांच्या एका विशिष्ट व्यवस्थेनुसार आखून दिलेला तो एक कालविभाग असतो. व ती प्रमाणकांची व्यवस्था ऐतिहासिक प्रक्रियेत गर्भित असणारी व तिच्यापासून अलग न काढता येणारी

असते. स्वच्छंदतावादाची व्याख्या करण्याचे जे अनेकानेक अयशस्वी प्रयत्न झालेले आहेत, त्यांवरून हे स्पष्ट होते की, कालखंड ही काही एखादी तर्कशास्त्रीय कोटीसारखी संकल्पना नव्हे. यदाकदाचित् ती तशी असती, तर प्रत्येक सुटी सुटी साहित्यकृती त्या कोटीत गणता आली असती; परंतु हे तर उघडच अशक्य आहे. प्रत्येक सुटी साहित्यकृती ही विशिष्ट वर्गातील एक नमुना नसते, तर त्याचा एक भाग असते व अन्य साहित्यकृतींबरोबर कालखंडाची संकल्पना साकार करण्यात ती सहभागी असते. अशा प्रकारे समग्र संकल्पनेला ती स्वतः मर्यादित करीत असते. आपापल्या विविध मतांनुसार या ' स्वच्छंदतावादा 'च्या[31] अनेक प्रकारच्या व्याख्या करण्यात आलेल्या आहेत. या व्याख्या संबंधित रचनेची व्यामिश्रता दर्शविण्याच्या दृष्टीने कितीही मोलाच्या असल्या, तरी तितके वेगळे ' स्वच्छंदतावाद ' मानणे हे सैद्धांतिक-दृष्ट्या चुकीचे ठरते. कालखंड म्हणजे काही एखाद्या आदर्श नमुना, एखादा अमूर्त आकृतिबंध किंवा वर्गसंकल्पनांची एखादी मालिकाही नव्हे; तर ज्यांची कोणत्याही एका कृतीत सर्वस्वी प्रतीती कधीच येत नाही, अशा प्रमाणकांच्या एका समग्र व्यवस्थेच्या प्रभावाखाली असणारा तो एक कालविभाग असतो, ही गोष्ट आपण प्रांजलपणे समजून घ्यावयास पाहिजे. प्रमाणकांच्या एका व्यवस्थेतून दुसऱ्या व्यवस्थेत होणाऱ्या परिवर्तनांचा माग काढीत जाणे, हेच एखाद्या कालखंडाच्या इतिहासाचे स्वरूप राहील. म्हणजे एकीकडे कालखंड हा एक प्रकारची एकात्मतेची कल्पना अध्यारोपित करून सिद्ध केलेला एक कालविभाग ठरत असला, तरी ती एकात्मताही सापेक्ष स्वरूपाची असते. याचा इत्यर्थ एवढाच की, विशिष्ट कालखंडात प्रमाणकांच्या एका विशिष्ट व्यवस्थेचा सर्वाधिक पूर्णतेने प्रत्यय येत असतो. कालखंडाची एकात्मता जर का निरपेक्ष असती, तर दोन कालखंड हे परस्परांच्या विकासात कसलाही संबंध नसलेल्या दगडी चिऱ्यासारखे एकमेकांशेजारी पडून राहिले असते. अशा रीतीने पूर्ववर्ती प्रमाणक-योजनेचे टिकून राहणे व अनुवर्ती प्रमाणक-योजनेची अपेक्षा करणे, या गोष्टी येथे अपरिहार्य ठरतात.[32]

कोणत्याही कालखंडाचा इतिहास लिहिण्याची समस्या ही सर्वप्रथम एक वर्णनविषयक समस्या असते. एका रूढ संकेताचा ऱ्हास व नव्या संकेताचा उगम यांत आपणांस नेमका फरक करता यावयास हवा. कोणत्याही एका संकेतात विशिष्ट क्षणी असुक एक प्रकारचे परिवर्तन का घडून आले, ही सर्वसाधारण परिभाषेत न उलगडण्यासारखी एक ऐतिहासिक समस्या असते. साहित्यिक विकासक्रमात एक रिक्तावस्थेची पातळी येत असते व तीमुळे एका नव्या संकेतयंत्रणेची निर्मिती करण्याची गरज उद्भवते. रशियन रूपवाद्यांनी या प्रक्रियेला ' स्वयंचलना 'ची (automatization) प्रक्रिया असे नाव दिलेले आहे. म्हणजे काव्यातील कारागिरीच्या विशिष्ट काळात परिणामकारक ठरलेल्या तांत्रिक युक्त्या इतक्या सर्वसाधारण व शिळबट बनून जातात की, त्यांच्या बाबतीत नव्या वाचकाच्या संज्ञा बोथट बनतात व त्याला काहीतरी वेगळे—किंवा असेही मानले जाते की, पूर्वीच्या गोष्टींना विरोधी

असे काहीतरी, तीव्रपणे हवे असते. शब्दभांडार, विषयसूत्रे आणि अन्य तांत्रिक युक्त्या यांच्या बाबतीत, ‘ प्रत्यक्षीकरणा ’च्या सतत नवीन वाटणाऱ्या क्रांतिमालिकांची निर्मिती किंवा जणू केवळ स्थितिस्थापक फळीचे (see-saw) प्रत्यावर्तन होत राहणे म्हणजेच विकासक्रमाची ही योजना होय. परंतु विकासक्रम अमुक एका दिशेनेच का होत गेला, हे ह्या सिद्धान्ताने स्पष्ट होत नाही. या प्रक्रियेची संपूर्ण व्यामिश्रता स्पष्ट होण्याच्या दृष्टीने स्थितिस्थापक फळीसारख्या योजना उघडच अपुऱ्या असतात. या दिक्‌परिवर्तनाच्या एका स्पष्टीकरणानुसार बाह्य हस्तक्षेप व सामाजिक परिस्थितीचे दबाव यांवर ही जबाबदारी लादली जाते. साहित्यिक रूढ संकेताच्या प्रत्येक परिवर्तनाला एका नवीन वर्गाचा किंवा निदान आपली कला आपणच निर्माण करणार, असा बाणा बाळगणाऱ्या एखाद्या गटाचा उदय कारणीभूत होत असतो : १९१६ पूर्वी रशियामध्ये सुस्पष्ट असे वर्गभेद व वर्गनिष्ठा प्रभाव गाजवीत होत्या. त्यामुळे सामाजिक आणि साहित्यिक परिवर्तनामध्ये पुष्कळदा एक निकटचा सहसंबंध प्रस्थापित करणे शक्य होते. हा सहसंबंध पश्चिमेकडे त्या मानाने बराच अस्पष्ट आहे आणि एकदा का आपण उघड उघड दिसणाऱ्या सामाजिक भेदांच्या व ऐतिहासिक निर्णायक घटनांच्या पलीकडे पाहू लागलो म्हणजे तर हा सहसंबंध पार कोलमडून पडतो.

दुसरे स्पष्टीकरण नव्या पिढीच्या उदयाचा आधार घेऊ पाहते. कूर्नो याच्या **Considerations sur marche des idees** (१८७२) [तत्त्वविचारांच्या प्रगतीविषयी काही विचार] या ग्रंथाच्या रचनेपासून व विशेषतः जर्मनीमध्ये पीटर्सन् व व्हेश्लर यांनी त्यावर साक्षेपी भाष्य केल्यापासून [३३] या सिद्धान्ताला अनेक कट्टर पुरस्कर्ते लाभले आहेत. पण या सिद्धान्तावरही असा आक्षेप घेता येण्यासारखा आहे की, प्रत्येक पिढीला एक जीववैज्ञानिक वस्तू मानल्याने कसलाही उलगडा केल्यासारखे होत नाही. १८००–१८३३, १८३४–१८६९, १८७०–१९०९ अशा एका शतकातील तीन पिढ्या गृहीत धरल्यास, त्याच न्यायाने आपणास १८०१–१८३४, १८३५–१८७०, १८७१–१८०१ इ. इ. संभाव्य मालिकांना मान्यता देणे भाग आहे. जीवशास्त्रीय दृष्ट्या या मालिका सर्वस्वी समानच ठरतात, तसेच १८०० च्या सुमारास जन्मलेल्या लोकांच्या गटाने १८१५ च्या सुमारास जन्मलेल्य लोकांच्या गटापेक्षा साहित्यिक परिवर्तनावर अधिक खोलवर ठसा उमटविला होता, ह्या वस्तुस्थितीचे दायित्व शुद्ध जीववैज्ञानिक कारणांपेक्षा अन्य कारणांवरच लादावे लागते. इतिहासामध्ये काही वेळा झालेले साहित्यिक परिवर्तन समवयस्क नवयुवकांच्या गटाने (Jugendreihe) घडवून आणलेले होते, हे निर्विवाद खरे आहे : जर्मन वादळ व तणाव (Sturm and Drang) किंवा स्वच्छंदतावाद ही उघड सुचणारी उदाहरणे होत. फ्रेंच राज्यक्रांती किंवा दोन जागतिक महायुद्धे यांसारख्या महत्त्वाच्या घटना संस्कारक्षम वयात अनुभवणे, हे एका विशिष्ट वयोमानाच्या लोकांच्या बाबतीतच शक्य झाले. अशा सामाजिक व ऐतिहासिक वस्तुस्थितीतून एक प्रकारचे ‘ पिढीनिष्ठ ’ ऐक्य साधल्याचे दिसून येते. परंतु

हेसुद्धा जबरदस्त सामाजिक प्रभावाचे एक साधे उदाहरण ठरते. इतर बाबतीत साहित्यिक परिवर्तनावर वृद्ध साहित्यिकांच्या परिणतप्रज्ञ कृतींचा प्रगाढ ठसाच विशेषत्वाने उमटलेला असतो, याविषयी शंका घेणे क्वचितच शक्य होईल. एकंदरीत, केवळ पिढ्यानुपिढ्यांतील खांदेपालट किंवा सामाजिक वर्गभेद या गोष्टी साहित्यिक परिवर्तनाचा उलगडा करण्यास अपुऱ्या आहेत. प्रसंगाप्रसंगांनुसार वेगळे रूप धारण करणारी ती एक व्यामिश्र प्रक्रिया आहे. ती अंशतः अंतर्गत व अंशतः बाह्य असते : रिक्तावस्था व परिवर्तनाची इच्छा यांमुळे जेव्हा ती घडून येते, तेव्हा ती अंतर्गत असते व जेव्हा ती सामाजिक, बौद्धिक व अन्य प्रकारच्या सांस्कृतिक परिवर्तनांमुळे घडून येते, तेव्हा ती बाह्य स्वरूपाची असते.

आधुनिक साहित्येतिहासाच्या प्रमुख कालखंडांवर अगदी अखंड चर्चा चालत आलेली आहे. 'पुनरुज्जीवनकाल', 'अभिजाततावाद' 'स्वच्छंदतावाद' 'प्रतीकवाद' व अलीकडे 'बारोक' या संज्ञांच्या व्याख्या व पुनर्व्याख्या होत आहेत. तत्संबंधी अगदी भवति–न भवती चालू आहे.[३४] आम्ही स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न केला, ते सैद्धांतिक प्रश्न जोवर तसेच घोळात पडलेले आहेत, चर्चा करणारी मंडळी वर्गीय संकल्पनेच्या द्वारा व्याख्या करण्याचा आग्रह धरीत आहेत, 'नमुना-' वाचक संज्ञांची 'कालखंड-' वाचक संज्ञांशी गल्लत होत आहे. शैलीगत प्रत्यक्ष परिवर्तने व संज्ञांचा शब्दार्थ-वैज्ञानिक इतिहास यांत घोटाळा माजलेला आहे, तोपर्यंत कोणत्याही प्रकारची एकवाक्यता होणे जवळ जवळ अशक्य आहे. ए. ओ. लव्हजॉय याने व इतरांनीही 'स्वच्छंदतावादा'सारख्या संज्ञांचा त्याग करण्याची जी शिफारस केलेली आहे, ती खरोखर समजण्यासारखी आहे. तरीपण एखाद्या कालखंडाविषयक चर्चेतून साहित्यिक इतिहासातले सर्व तऱ्हेचे प्रश्न निदान उपस्थित तरी केले जातात : संज्ञेचा इतिहास व समीक्षाविषयक कार्यक्रम आणि समीक्षेची शैलीगत प्रत्यक्ष परिवर्तने, सदर कालखंडाचे अन्य प्रकारच्या मानवी क्रियाव्यापारांशी असणारे संबंध, अन्य देशांचे त्या त्या कालखंडाच्या वस्तुस्थितीशी असणारे नाते, हे ते प्रश्न होत. 'रोमँटिसिझम्' (स्वच्छंदतावाद) ही संज्ञा इंग्लंडमध्ये बऱ्याच उशिरा आलेली आहे. पण वर्डस्वर्थ व कोलरीज यांच्या सिद्धांतामध्ये एक नवा कार्यक्रमच पुढे मांडण्यात आलेला होता. त्याबाबतीत वर्डस्वर्थ व कोलरीज यांनी स्वतः जे प्रत्यक्ष प्रयोग केले, शिवाय त्यांच्या समकालीन कवींनी जे प्रयोग केले, त्यांच्या संदर्भात त्या सिद्धान्ताची चर्चा केली जाणे अगत्याचे ठरते. अठराव्या शतकाच्या प्रारंभापर्यंत जिच्या प्रसादचिन्हांचा माग काढीत जाता येते, अशी एक नवी शैली उदय पावत होती. इंग्रजी स्वच्छंदतावादाची फ्रान्स व जर्मनी या देशांतील वेगळ्या प्रकारच्या स्वच्छंदतावादांशी तुलना आपण करू शकतो, तसेच, एकूण ललितकलांच्या क्षेत्रातील स्वच्छंदतावादी आंदोलनाच्या संदर्भात त्यांतील समांतरस्थळांचा किंवा तथाकथित समांतरस्थळांचा आपण अभ्यास करू शकतो. हरएक कालागणिक व स्थलागणिक समस्यांचे स्वरूप वेगळेच असणार. त्यातून सर्वसामान्य नियम काढणे अशक्य दिसते. काल-

खंडाकालखंडांतील थारेपालट होण्याचा क्रम अधिकाधिक गती घेत घेत आज त्याचे लंबकांदोलन स्थिरत्व पावलेले आहे, ही काझामियांची समजूतसुद्धा निखालस चुकीची आहे. तद्वतच अमुक एक कला ही दुसरीपेक्षा आधीची, किंवा अमूक एक राष्ट्र दुसऱ्याहून नवशैली प्रचलित करण्यात अग्रेसर, अशा तऱ्हेची हट्टाग्रही विधाने मांडण्याचे प्रयत्नही तितकेच भ्रांत आहेत. कालखंडांवर नामाभिधानांच्या चिठ्ठया लावता आल्या, म्हणून तेवढ्याने अवाजवी अपेक्षा बाळगण्यात फारसे हाशील नाही, हे उघड आहे. एका शब्दाला डझनभर ध्वन्यर्थ पेलणे अशक्य असते. पण म्हणून समस्या तशीच सोडून द्यायची, हा संशयवादी निष्कर्षसुद्धा तितकाच चुकीचा आहे; कारण कालखंडसंकल्पना हीसुद्धा ऐतिहासिक ज्ञानसंपादनाच्या प्रमुख साधनांपैकी एक साधन निश्चितच आहे.

याहून पुढची व अधिक व्यापक समस्या राष्ट्रीय साहित्याचा एकघन इतिहास लिहिण्याची होय; पण अशी गोष्ट मनात आणणे अधिकच बिकट काम आहे. एक कला म्हणून राष्ट्रीय साहित्याचा माग काढीत जाणे कठीण आहे, कारण मूलतः साहित्यबाह्य संदर्भ असणाऱ्या व साहित्यकलेशी सुतराम् संबंध नसणाऱ्या राष्ट्रीय नीतिशास्त्र व राष्ट्रीय स्वभाववैशिष्टये या गोष्टींविषयी निव्वळ तर्क लढवून अशा इतिहासाची चौकट उभी करावी लागत असते. अमेरिकेसारख्या ज्या देशात इतर राष्ट्रीय साहित्याशी भाषिक भेद दर्शविण्याजोगी परिस्थिती नाही, त्या देशाच्या साहित्याबाबतच्या या अडचणी तर बहुगुणित होतात, कारण अमेरिकन साहित्यकलेचा विकास अनिवार्यपणेच अपूर्ण व अंशतः अधिक जुन्या व अधिक समर्थ परंपरांवर अवलंबून असणारा आहे. कोणत्याही राष्ट्राच्या साहित्यकलेच्या विकासाचे चित्रही म्हणजे एक उघड उघड समस्या आहे. तिचा कोणत्याही तऱ्हेचा पद्धतशीर शोध घेण्याचा प्रयत्न आजवर झालेला नसला, तरी इतिहासकाराला त्या समस्येकडे दुर्लक्ष करता येणार नाही. साहित्या-साहित्यांचे गट कल्पून त्यांच्या एकत्रित इतिहासाची रचना करणे अद्याप तरी एक दुरापास्तच ध्येय आहे, हे मुद्दाम सांगण्याची गरज नाही. जान माशेल (Jan Machal) याचा **स्लाव्हानिक् लिटरेचर** किंवा लिओनार्डो ओल्श्कीचा सर्वच रोमान्स साहित्याचा इतिहास लिहिण्याचा प्रयत्न यांसारख्या अशा पद्धतीच्या इतिहासांची उपलब्ध असलेली उदाहरणे घेतली, तरी ती अपेक्षेप्रमाणे यशस्वी झालेली नाहीत.[३५] विश्वसाहित्याचे बहुतेक इतिहास ग्रीस व रोमच्या समान वांशिक वारशामुळे एकात्मता लाभलेल्या युरोपीय साहित्याच्या प्रमुख परंपरेचा माग काढण्याचा प्रयत्न करताना दिसतात, परंतु त्यांपैकी कोणताही इतिहास सर्वसामान्य सैद्धांतिक विधाने किंवा वरवरच्या उथळ याद्या यांपलीकडे फारसा पुढे गेलेला नाही. अपवाद बहुधा श्लेगेलबंधूंनी रेखाटलेल्या उत्कृष्ट शब्दचित्रांचा करता येईल. तरीपण समकालीन गरजा भागविण्याच्या दृष्टीने तींसुद्धा फारशी उपयुक्त ठरत नाहीत. सरतेशेवटी, साहित्यकलेचा सर्वसामान्य इतिहास हे तर अद्याप बहोत दूर असणारे ध्येय ठरते. जॉन ब्राऊन्‌कृत **हिस्ट्री ऑफ राइज् अँड प्रोग्रेस ऑफ पोएट्री** या १७६३ पासून प्रारंभ करणाऱ्या

ग्रंथासारखे विद्यमान असलेले प्रयत्न एकतर जादा तर्क लढविणारे व साचेबंद स्वरूपाचे तरी आहेत किंवा चॅडविककृत द ग्रोथ ऑफ लिटरेचर या त्रिखंडात्मक ग्रंथाप्रमाणे मौखिक साहित्याच्या स्थिरपद पावलेल्या प्रकारांत तरी गुंतून पडलेले आहेत.[३६]

नाही म्हटले तरी, कलाकृतीच्या एकात्म स्वरूपात तिचे विश्लेषण कसे करावे, याचा आपण नुकताच श्रीगणेशा केलेला आहे; आपल्या अभ्यासपद्धती अद्याप ओबडधोबडच आहेत, त्यांचा सैद्धांतिक पाया अद्याप वारंवार बदलत असतो. तेव्हा आपल्याला अद्याप बरीच मजल मारावयाची आहे. साहित्यिक इतिहासाला भूतकाळाइतकाच भविष्यकाळही असतो, या वस्तुस्थितीबद्दल खंत करण्यासारखे काही नाही. त्याबरोबरच हा भविष्यकाळ म्हणजे केवळ जुन्या पद्धतींनी शोधून काढलेल्या व्यवस्थांमधील फटी भरून काढण्याच्या स्वरूपाचा असणार नाही व तो तसा असताही कामा नये. साहित्यिक इतिहासाचे एक नवे ध्येय प्रत्यक्षात उतरविण्याची शक्यता निर्माण व्हावी म्हणून नव्या पद्धती शोधून काढण्याचा आपण प्रयत्न केला पाहिजे. साहित्याचा इतिहास एक कला म्हणून लिहिला गेला पाहिजे, या गोष्टीवर भर देणाऱ्या ध्येयाची जी रूपरेषा आम्ही येथे मांडली आहे, ती जादा 'विशुद्धतावादी' वाटत असेल, तर आम्ही अशी ग्वाही देतो की, अन्य कोणत्याही भूमिकेला आम्ही अप्रमाण ठरविलेले नाही. तसेच गेल्या काही दशकांत ज्या विस्तारवादी आंदोलनातून साहित्यिक इतिहास वाटचाल करीत आलेला आहे, त्यावर उतारा म्हणून असे एकलक्ष्यी बंधन आवश्यकच वाटते. एखाद्या व्यक्तीने विविध पद्धतींचा समन्वय करण्याचा पर्याय निवडला, तरी पद्धतीपद्धतींतील परस्परसंबंधांची सुस्पष्ट जाणीव हाच बौद्धिक गोंधळावरील रामबाण उपाय आहे.

NOTES

AND

BIBLIOGRAPHY

प्रकरण १ ले

साहित्य आणि साहित्याभ्यास

1. Advocated in Stephen Potter's *The Muse in Chains*, London 1937.
2. See bibliography, Chap. 19, section IV.
3. I.A. Richards, *Principle of Literary Criicism*, London 1924, pp. 120, 251.
4. Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Gestewissenschften*, Berlin 1833.
5. Wilhelm Windelband, *Geschichte und naturwissenschaft*, Strassburg 1894. Reprinted in *Präludien*, fourth ed., Tübingen 1907, Vol. II, pp. 136-60.
6. Heinrich Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Tübingen 1913; also *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen 1921
7. A. D. Xénopol, *Les Principes fondamentaux de l'histoire*, Paris 1894; second ed., under title *La Théorie de l'histoire*, Paris 1908; Benedetto Croce, *History. Its Theory and Practice*, New York 1921, and *History as the Story of Liberty*, New York 1940 (new ed., 1955).
8. Fuller discussions of these problems in Maurice Mandelbaum, *The Problem of Historical Knowledge*, New York 1938; Raymond Aron, *La Philosophie critique de histoire*, Paris 1938.
9. Louis Cazamian, *L'Evolution psychologique de la littérature en Angleterre*, Paris 1920, and the second half of E. Legouis and L. Cazamian *Histoire de la utterature anglaise*, Paris 1924, (English translation by H. D. Irvine and W. D. MacInnes, two vols., London 1926-7).
10. See W. K. Wimsatt, Jun., 'The Structure of the "Concrete Universal" in Literature', *PMLA*, LXII (1947), pp. 262-80 (reprinted in *The Verbal Icon*, Lexington Ky 1954, pp. 69-83); Scott Elledge, 'The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity', ibid., pp. 147 - 82.
11. R. G. Collingwood, 'Are History and Science Different Kinds of Knowledge ?', *Mind*, XXXI (1922), pp. 449-50, and Pitirim Sorokin, *Social and Cultural Dynamics*, Cincinnati 1937, Vol. I, pp. 168-74, etc.

प्रकरण २ रे

साहित्याची प्रकृती

1. Edwin Greenlaw, *The Province of Literary History*, Baltimore 1931, p. 174.
2. Mark van Doren, *Liberal Education*, New York 1943.
3. Thomas C. Pollock, *The Nature of Literature*. Princeton 1942.

4. Most of the work of E. E. Stoll is relevant here. See also L. L. Schücking, *Charakterprobleme bei Shakespeare*, Leipzig 1919 (English tr., London 1922) and L. C.

Knights, *How Many Children Had Lady Macbeth ?*, Cambridge 1933 (reprinted in *Explorations*, London 1946, pp. 15-54). Recent treatments of conventionalism v. naturalism in the drama are S. L. Bethell, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, Durham, N. C. 1944, and Eric Bentley, *The Playwright as Thinker*, New York 1946.

5. For remarks on time in the novel, see Edwin Muir, *The Structure of the Novel*, London 1928. For the treatment of time in other genres, see T. Zielinski, 'Die Behandlung gleichzeitiger Vorgänge im antiken Epos', *Philologus, Supplementband*, VIII (1899-1901), pp. 405-99; Leo Spitzer, 'Uber zeitliche Perspektive in der neueren fanzösischen Lyrik', *Die neueren Sprachen*, XXXI (1923), pp. 241-66 (reprinted, *Stilstudien*, II, Munich 1928, pp. 50-83); Oskar Walzel, 'Zeitform im lyrischen Gedicht', *Das Wortkunstwerk*, Leipzig 1926, pp. 277-96. In recent years (partly owing to the influence of Existentialist philosophy) much attention has been paid to the problem of time in literature. See Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, English tr. Baltimore 1956, and *La Distance intérieure*, Paris 1952, English tr. Baltimore 1959; A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, London 1952; Hans Meyerhoff, *Time in Literature*, Berkeley, Cal. 1955. See also Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zurich 1939, second ed., 1953; Günther Müller, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, 1946.

6. Wordsworth's 'We Are Seven' is an instance of a non-figurative poem. Robert Bridges's 'I love all beauteous things, I seek and adore them' is an example of an imageless poem. The term 'poetry of statement' was used first by Mark van Doren in defence of Dryden's poetry. (See *John Dryden, A Study of his Poetry*, New York 1946, p. 67; originally published in 1920.) One can however, argue that metaphor in a broad sense is the principle of all poetry, See e.g. William K. Wimsatt and Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short history*, New york 1957, pp. 479 - 50.

7. Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, third ed., Strassburg 1901 (English tr. New York 1907). See also Hermann Konnerth, *Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers*, Munich 1909; Alois Riehl, 'Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst', *Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie*, XXI (1897), pp. 283-306, XXII (1898), pp. 96-114 (An application of the concept of pure visibility to literature); Benedetto Croce, 'La teoria dell' arte come pura visibilità', *Nuovi saggi di estetica*, Bari 1920, pp. 239-54.

8. Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901

9. See the bibliography of this chapter for the books upon which this discussion is based.

प्रकरण : ३

साहित्याचे प्रयोजन

1. Horace *(Ars poetica*, lines 333-44) gives, in fact, three alternative ends for

poetry :

Aut prodesse volunt aut delectare poetae

Omne tuilt punctum qui miscuit utile dulci.
Lectorem delectando pariterque monendo . . .

The 'polar heresies -- The taking of either alternative end by itself — are refuted in R. G. Collingwood's *Principles of Art*, Oxford 1938 (the chapters on 'Arts as Magic' and 'Art as Amusement').

2. Mortimer Adler, *Art and Prudence*, New York 1937, p. 35 and *passim;* K. Burke: *Counterstatement*, New York 1931, p. 151.

3. G. Boas, *Primer for Critics*, Baltimore 1937; T. S. Eliot, *Use of Poetry*, Cambridge, Mass. 1933, pp. 113-155

4. W. T. Stace, *The Meaning of Beauty*. London 1929, p. 161.

5. 'Flat' and 'round' are terms from Forster's *Aspects of the Novel*, London 1927, pp. 103 ff.

6. Karen Horney, *Self-Analysis*, New York 1942, pp. 38-9; Forster, op. cit., p. 74.

7. Max Eastman, *The Literary Mind : Its Place in an Age of Science*, New York 1935, esp. p. 155 ff.

8. See Bernard C. Heyl, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism*, New Haven 1943, pp. 51 - 87

9. See Dorothy Walsh, 'The Cognitive Content of Art', *Philosophical Review* LII (1943), pp. 433-51.

10 Eliot, *Selected Essays*, New York 1932, pp. 115-17; 'The poet who "thinks", writes Eliot, 'is merely the poet who can express the emotional equivalent of thought. . . All great poetry gives the illusion of a view of life. When we enter into the world of Homer, of Sophocles, or Virgil, or Dante, or Shakespeare, we incline to believe that we are apprehending something that can be expressed intellectually; for every precise emotion tends towards intellectual formulation.'

11. Susanne K., Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass. 1942, 'Discursive Forms and Presentational Forms', p. 79 ff.

12. op. cit., p. 288.

13. The fact that libraians lock up and that censors prohibit the sale of some books only does not prove that those books alone are propaganda, even in the popular sense. It proves, rather, that the prohibited books are propraganda on behalf of causes disapproved by the ruling society.

14. Elio, 'Poetry and Propaganda', in *Literary Opinion in america* (ed. Zabel) New York 1937, p. 25 ff.

15. Stace, op. cit., 164 ff. .

16. Goethe, *Dichtung and Wahrbeit*, Bk XIII, Collingwood (op. cit., pp. 121-4) distinguishes 'expressing emotion' (art) from 'betraying emotion', one form of not-art.

17. Plato. *Republic*. X, 606 D; Augustine *Confessions*, I. p. 21; A. Warren. 'Literature and Society', *Twentieth-Century English* (ed. W. S. Knickerbocker), New York 1946, pp. 304-14.

18. Spingarn's *History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York, rev. ed., 1924) surveys our topic under the terms 'function' and 'justification' of poetry.

.. A. C. Bradley, 'Poetry for Poetry's Sake', *Oxford Lectures on Poetry*, Oxford 909, pp. 3-34

प्र क र ण ४ थे

साहित्य-मीमांसा, समीक्षा, आणि इतिहास

1. Philip August Boeckh, *Encyklopädie und Methodologie der philogischen Wissenschaften*, Leipzig 1877 (second ed., 1886).

2. F. W. Bateson, 'Correspondence', *Scrutiny*, IV (1935), pp. 181-5.

3. Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen 1922; *Der Historismus und seine Uberwindung*, Berlin 1924.

4. Hardin Craig, *Literary Study and the Scholarly Profession*, Scattle, Wash. 1944, p. 70. See also pp. 126-7 : 'The last generation has rather unexpectedly decided that it will discover the meaning and values of old authors themselves and has pinned its faith to the idea, for example, that Shakespeare's own meaning is the greatest of Shakespearean meanings.'

5. e.g. in *Poets and Playwrights*, Minneapolis 1930, p. 217; and *From Shakespeare to Joyce*, New York 1944, p. ix.

6. e.g. in Lily Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes : Slaves of Passion*, Cambridge 1930; also Oscar J. Campbell, 'What is the Matter with Hamlet ?' *Yale Review*, XXXII (1942), pp. 309-22. Stoll holds to a different variety of historicism which insists on reconstructing stage conventions but attacks the reconstruction of psychological theories. See 'Jaques and the Antiquaries', *From Shakespeare to Joyce*, pp. 138-45.

7. 'Imagery and Logic : Ramus and Metaphysical Poetics', *Journal of the History of Ideas*, III (1942), pp. 365-400.

8. F. A. Pottle, *The Idiom of Poetry*, Ithaca, N. Y. 1941 (second ed., 1946).

9. The example comes from Harold Cherniss, 'The Biographical Fashion in Literary Criticism', *University of California Publications in classical Philology*, XII (1943), pp. 279-93.

10. R. G. Collingwood, *Principles of Art*, Oxford 1938, p. 4. As Allen Tate observes, 'The scholar who tells us that he understands Dryden but makes nothing of Hopkins or Yeats is telling us that he does not understand Dryden', in 'Miss Emily and the Bibliographer' *(Reason in Madness*, New York 1941, p. 115).

11. Norman Foerster, *The American Scholar*, Chapel Hill 1929, p. 36.

प्र क र ण ५ वे

विश्वसाहित्य, तुल्यसाहित्य व राष्ट्रसाहित्य

1. See Fernand Baldensperger, 'Littérature comparée : Le mot et la chose', *Revue*

de littérature comparée, I (1921), pp. 1-29.

2. F. C. Green, *Minuet*, London 1935.

3. Hans Naumann, *Primitive Gemeinschaftskultur*, Jena 1921.

4. Quite irrelevant to the study of Shakespeare are the world-wide parallels to the Hamlet story collected in Schick's *Corpus Hamleticum*, five vols., Berlin 1912-38.

5. This is true of the work of Alexander Veselovsky, dating back to the 1870s; the later work of J. Polivka on Russian fairy tales; and the writings of Gerhard Gesemann on the Yugoslav Epic (e.g. *Studien zur südslavischen Volksepik*, Reichenberg 1926). See the instructive account by Margaret Schlauch, 'Folklore in the Soviet Union', *Science and Society*, VIII (1944), pp. 205-22; Stith Thompson, *The Folktale*, New York 1946; Vladimir I, Propp, *Morphology of the Folk-Tale*, tr. Laurence Scott, Bloomington, Indiana 1958; Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass. 1960.

6. See P. Bogatyrev and Roman Jakobson, 'Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens', *Donum Natalicium Schrijnen*, Nijmegen, Urecht 1929, pp. 900-13. This essay seems to overstress the distinction between folk literature and higher literature.

7. See bibliography.

8. See Benedetto Croce's 'La letteratura comparata' in *Problemi di Estetica*, Bari 1910, pp. 73-9, originally occasioned by the first number of George Woodberry's short lived *Journal of Comparative Literature*, New York 1903; See R. Wellek, 'The Crisis of Comparative Literature' in *Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the international Comparative Literature Association*, ed., W. P. Friederich, Chapel Hill 1959, Vol. I, pp. 149-59.

9. Goethe's *Gespräche mit Eckermann*, 31 January 1827; *Kunst und Altertum* (1827); *Werke, Jubiläumsausgabe*, Vol. XXXVIII, p.97 (a review of Duval's Le Tasse).

10. Paul Van Tieghem, 'La Synthèse en histoire littéraire : Littérature comparée et littérature genérale', *Revue de synthèse historique*, XXXI (1921), pp. 1-27; Robert Petsch, 'Allgemeine Literaturwissenschaft', *Zeitschrift für Asthetik*, XXVIII (1934), pp. 254-60.

11. August Wilhelm Schlegel, *Uber dramatische Kunst und Literature*, three vols., Heidelberg 1809-11; Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Vienna 1815; Friedrich Bouterwek, *Geschichte der poesie und Beredsamkeit seit dem Endue des dreizehnten Jahrhunderts*, thirteen vols, Gottingen 1801-19; Simonde de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe*, four vols., Paris 1813; Henry Hallam, *An Introduction to the Literature of the Fifteenth, Sixteenth, and Seventeenth Centuries*, four vols., London 1836-9,

12. In Germany H. Steinthal, the founder of the *Zeitschrift für Völkerpsychologie* (since 1860) seems to have been the first to apply evolutionary principles to literary study systematically. A. Veselovsky who, in Russia, made an enormously erudite attempt at 'evolutionary potetics', was Steinthal's pupil. In France, evolutionary concepts are prominent, e.g. in Edélestand du Méril, *Histoire de la comédie*, two vols., 1864. Brunetère applied them to modern literatures as did John Addington Symonds in England (see bibliography, chap. 19, section IV).

13. *Europäische Literatur und Lateinsches Mittelalter*, Bern, 1948 (English tr., New York 1953); *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendläandischen Literatur*, Bern 1946 (English tr., Princeton 1953). See review by René Wellek, in *Kenyon Review*, XVI

(1954), pp. 279-307, and E. Auerbach, 'Epilegomena zu Mimesis' in *Romanische Forschungen* LXV (1953), pp. 1-18.

14. Leonardo Olschki, *Die romanischen Literaturen des Mittelalters,* Wildpark-Potsdam 1928 (a volume of O. Walzel's *Handbuch der Literaturwissenschaft).*

15. *Andreas Heusler, Die altgermanische Dichtung,* Wildpark-Potsdam 1923 (also in Walzel's *Handbuch),* is an excellent sketch.

16. Jan Machal, *Slavanské literatury,* three vols., Prague 1922 - 9 (unfinished), is the most recent attempt to write a history of all Slavic literatures. The possibility of a Slavic comparative history of literature is discussed in *Slavische Rundschau,* Vol. IV. Convincing proof of the common patrimony of the Slavic literatures was furnished by Roman Jakobson, 'The Kernel of Comparative Slavic Literature', in *Harvard Slavic Studies* (ed. H. Lunt) Vol. I, pp. 1-71, Cambridge, Mass. 1953 and by Dmitry Cizevsky, *Outline of Comparative Slavic Literatures,* Boston, Mass 1952.

17. e.g. A. O. Lovejoy, 'On the Discrimination of Romanticisms' in *PMLA,* XXXIX (1924), pp. 229-53. (Reprinted in *Essays in the History of Ideas,* Baltimore 1945, pp. 228-53.) Henri Peyre *(Le Classicisme francais,* New York 1942) argues strongly for the sharp distinction of French classicism from all the other neo-classicisms. Erwin Panofsky — 'Renaissance and Renascences', *Kenyon Review,* VI (1944), pp. 201-36 — favours the traditional view of the Renaissance.

18. Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* Regensburg, three vols., 1912-18 (second ed., four vols., 1923-8; a fourth, and Nazi, edition under the title *Literatugeschichte des deutschen Volkes,* four vols., Berlin 1938-40). See *Berliner Romantik,* erlin 1921, and the theoretical discussion 'Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte' in *Euphorion,* XXI (1914), pp. 1-63. See also H. Gumbel, 'Dichtung und Volktum', in *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. E. Ermatinger), Berlin 1930, pp. 43 - 9 — a foggy interpretation.

प्रकरण ६ वे

प्रमाणांची व्यवस्था आणि छाननी

1. Henry Medwall, *Fulgens and Lucrece* (ed. Seymour de Ricci), New York 1920 (Critical ed., by F. S. Boas and A. W. Reed, Oxford 1926); *The Book of Margery Kempe,* 1436 (modern version by W. Butler-Browden, London 1936. The original text is being edited by Sanford B. Meech. Vol. I was published by the Early Enlgish Text Society, London 1940); Christopher Smart, *Rejoice in the Lamb* (ed. W. F. Stead), London 1939.

2. Leslie Hotson, *The Death of Christopher Marlowe,* London 1925, *Shakespeare versus Shallow,* Boston 1931; *The PrivatePapers of James Boswell from Malahide Castle* (ed. Geoffrey Scott and F. A. Pottle), eighteen vols., Oxford 1928-34; *The Yale Edition of the Private Papers of James Boswell* (ed. F. A. Pottle *et al.)* New York 1950 ff.

3. See the sensible advice of J. M. Osborn, 'The Search for English Literary

Documents', *English-Institute Annual, 1939,* New York 1940, pp. 31 - 55.

4. Most useful for students of English are J. W. Spargo, *A Bibliographical Manual for Students,* Chicago 1939 (second ed. 1941); Arthur G. Kennedy, *A Concise Bibliography for Students of English,* third ed., Standford University Press 1954.

5. e.g. W. W. Greg, *A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration,* Vol. I, London 1939; F. R. Johnson, *A Critical Bibliography of the Works of Edmund Spenser Printed before 1770,* Baltimore 1933; Hugh Macdonald, *John Dryden : A Bibliography of Early Editions and Drydeniana,* Oxford 1939; see James M. Osborn, 'Macdonald's Bibliography of Dryden', *Modern Philology,* XXXIX (1942), pp. 312-19; R. H. Griffith, *Alexander Pope : A Bibliography,* two parts, Austin, Texas 1922-7.

6. R. B. Mckerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students,* Oxford 1927.

7. Se bibliography Section I.

8. On palaeography of English literary documents, see Wolfgang Keller, *Angelsächsische Palegraphie,* two vols., Berlin 1906 *(Palaestrat,* 43a and b). On Elizabethan handwriting see Muriel St Clare Byrne, 'Elizabethan Handwriting for Beginners', *Review of English Studies,* I (1925), pp. 198-209; Hilary Jenkinson, 'Elizabethan Handwritings', *Library,* fourth Series, III (1922), pp. 1-34; McKerrow, loc., cit., (for Appendix on Elizabethan handwriting); Samuel A. Tannenbaum, *The Handwriting of the Renaissance,* New York 1930. Technical devices of investigating manuscripts (microscopes ulta -violet rays, etc.) are described in R. B. Haselden, *Scientific Aids for the Study of Manuscripts,* Oxford 1935.

9. Finely worked our pedigrees are to be found in such books as R. K. Root's *The Textual Tradition of Chaucer's Troilus,* Chaucer Society, London 1916.

10. See bibliography, section I.

11. See bibliography, section I.

12. W. S. MacCromick and J., Haseltine, *The MSS. of the Canterbury Tales,* Oxford 1933; J. M. Manley, *The Text of the Canterbury Tales,* eight vols., Chicago 1940; R. W. Chambers and J. G. Grattan, 'The Text of *Piers Plowman :* Critical Methods', *Modern Language Review,* XI (1916), pp. 257-75, and 'The Text of *Piers Plowman',* ibid., XXVI (1926), pp. 1-51.

13. For more elaborate distinctions see Kantorowicz, quoted in bibliography, section I.

14. See Sculley Bradley, 'The Problem of a Variorum Edition of Whitman's *Leaves of Grass', English Institute Annual 1941,* New York 1942, pp. 129-58; A Pope, *The Dunciad* (ed. James Sutherland), London 1943.

15. Sigurd B.. Hustvedt. *Ballad Books and ballad men,* Cambridge. Mass. 1930.

16. . See bibliography, section II.

17. *Shakespeare's Hand in The Play of Sir Thomas More,* Cambridge 1923 (contributions by A. W. Pollard, W. W. Greg, Sir E. M. Thompson, J. D. Wilson, and R. W. Chambers); S. A. Tannenbaum, *The Books of Sir Thomas More,* New York 1927.

18. *The Tempest* (ed. Sir A. Quiller-Couch and J. D. Wilson), Cambridge 1921, p. XXX.

19. E. K. Chambers, 'The Integrity of *The Tempest', Review of English Studies,* I (1925), pp. 129-50; S. A. Tannenbaum, 'How Not to Edit Shakespeare : A Review', *Philological Quarterly,* X (1931), pp. 97-137; H. T. Price, 'Towards a Scientific Method of Textual Criticism in the Elizabethan Drama', *Journal of english and Germanic Philology,* XXXVI (1937), pp. 151 - 67 (actually concerned with Dover Wilson, Robertson, etc.).

20. Michael Bernays, *Zur Kritik und Geschichte des Goetheschen Texts,* Munich 1866, was the beginning of 'Goethe-philologie'. See also R. W. Chapman, 'The Textual Criticism of English Classics', *The Portrait of a Scholar,* Oxford 1922, pp. 65-79.

21. See bibliography, section III.

22. Michael Bernays, 'Zur Lehre von den Zitaten und Noten', *Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte,* Berlin 1899, Vol. IV, pp. 253-347; Arthur Friedman, 'Principles of Historical Annotation in critical Editions of Modern Texts', *English Institute Annual, 1941,* New York 1942, pp. 115-28.

23. Edmond Malone, 'An Essay on the Chronological Order of Shakespeare's Plays', George Steevens's edition of Shakespeare's *Plays* (second ed., 1788, Vol. I, pp. 269-346) was the first successful attempt. Metrical tables based on the work of Fleay, Furnivall, and König in T. M. Parrott's *Shakespeare. Twenty-three Plays and the Sonnets,* New York 1938, p. 94, and in E. K. Chambers, *William Shakespeare,* Oxford 1930, Vol. II, pp. 397-408.

24. James Hurdis, *Cursory Remarks upon the Arrangement of the Plays of Shakespeare,* London 1792.

25. Wincenty Lutoslawski, *The Origin and Growth of Plato's Lopgic with an Account of Plato's Style and the Chronology of His Writings,* London 1897; for comment see John Burnet, *Platonism,* Berkeley 1928, pp. 9-12

26. Giles Dawson, 'Authenticity and Attribution of Written Matter', *English Institute Annual, 1942,* New York 1943, pp. 77-100; G. E. Bentley, 'Authenticity and Attribution of the Jacobean and Caroline Drama', ibid., pp. 101-18; see E.H.C. Oliphant, 'Problems of Authorship in Elizabethan Dramatic Literature', *Modern Philology,* VIII (1911), pp. 411-59.

27. August Wilhelm Schlegel, 'Anhang, über die angeblich Shakespeare'n unterschobenen Stücke', *Uber dramatische Kunst und Literatur,* Heidelberg 1811, Zweiter Theil, Zweite Abtheilung, pp. 229-42.

28. J. M. Robertson, *The Shakespeare Canon,* four parts, London 1922-32; *An Introduction to the Study of the Shakespeare Canon,* London 1924; E. K. Chambers, 'The Disintegration of Shakespeare', *Proceedings of the British Academy,* XI (1925), pp. 89 - 108 (reprinted in *Shakespearean Gleanings,* Oxford 1944, pp. 1-21).

29. E.N.S. Thompson, 'Elizabethan Dramatic Collaboration', *Englische Studien,* XL (1908), pp. 30 - 46; W. J. Lawrence, 'Early Dramatic Collaboration', *Pre - Restoration Stage Studies,* Cambridge, Mass. 1927; E. H. C. Oliphant, 'Collaboration in Elizabethan Drama : Mr W. J. Lawrence's Theory', *Philological Quarterly,* VIII (1929), pp. 1 - 10. For good examples of discussions on Diderot and Pascal see André Morize, *Problems and Methods of Literary History.* Boston 1922, pp. 157 - 93.

30. E. H. C. Oliphant, *The Plays of Beaumont and Fletcher. An Attempt to Determine Their Respective Shares and the Shares of Others,* New Haven 1927; 'The Authorship of *The Revenger's Tragedy*', *Studies in Philology,* XXIII (1926), pp. 157-68.

31. John Robert Moore, in *Daniel Defoe : Citizen of the Modern World,* Chicago 1958, claims 541 titles for Defoe.

32. *New Essays by Oliver Goldsmith (*ed. R. S. Crane), Chicago 1927.

33. G. Udny Yule, *The Statistical Study of Literary Vocabulary,* Cambridge 1944.

34. J. S. Smart, *James Macpherson,* London 1905; G. M. Fraser, 'The Truth about Macpherson's Ossian', *Quarterly Review,* CCXLV (1925), pp. 331-45; Derick S. Thomson,

The Gaelic Sources of Macpherson's Ossian, Edinburgh 1952; W. W. Skeat (ed.), *The Poetical Works of Thomas Chatterton with an Essay on the Rowley Poems*, two vols., London 1871; Thomas Tyrwhit, Appendix to *Poems supposed to have been written... by Thomas Rowley*, second ed., London 1778, and A Vindication of the Appendix to the *Pems called Rowley's*, London 1782; Edmond Malone, *Cursory Observations on the Poems attributed to Thomas Rowley*, London 1782; Thomas Warton, *An Enquiry into the Authenticity of the Poems attributed to Thomas Rowley*, London 1782; J. Mair, *The Fourth Forger*, London 1938; *George Chalmers, An Apology for the Believers in the Shakespeare Papers*, London 1797.

35. Zoltán Haraszti, 'The Works of Hroswitha', *More Books*, XX (1945), pp. 87-119, pp. 139-73; Edwin H. Zeydel, 'The Authenticity of Hroswitha's Works', *Modern Language Notes*, LXI (1946), pp. 50-55; André Mazon, *Le Slovo d'Igor*, Paris 1940; Henri Gregoire, Roman Jakobson, *et al.* (ed.), *La Geste du Prince Igor*, New York 1948.

36. The best account in English is in Paul Selver's *Masaryk : A Biography*, London 1940.

37. John Carter and Graham Pollard, *An Enquiry into the Nature of Certain Nineteenth-Century Pamphlets*, London 1934; Wilfred Partington, *Forging Ahead : The True Story of . . . T. J. Wise*, New York 1939; *Letters of Thomas J. Wise to J. H. Wrenn* (ed Fannie E. Ratchford), New York 1944 (the introduction implicates H. Buxton Forman and, unconvincingly, Edmund Gosse).

38. These three books are listed in bibliography, chap. 19, section I.

प्रकरण ७ वे

साहित्य आणि चरित्र

1. S. T. Coleridge, in a letter to Thomas Poole, Feb. 1797, *Letters* (ed. E. H. Coleridge), London 1895, Vol. I, p. 4.

2. See bibliography, section I.

3. Georg Brandes, *William Shakespeare*, two vols., Copenhagen 1896 (English tr., two vols., London 1898); Frank Harris, *The Man Shakespeare*, New York 1909.

4. C. J. Sisson, *The Mythical Sorrows of Shakespeare*, British Academy Lecture, 1934; E. E. Stoll, *'The Tempest', Shakespeare and other Masters*, Cambridge, Mass. 1940, pp. 281-316

5. John Keats, Letter to Richard Woodhouse, 27 October 1818, *Letters* (ed. M. B. Forman), fourth ed., Oxford 1952, pp. 226-7. See W. J. Bate, *Negative capability : The Intuitive Approach in Keats*, Cambridge, Mass. 1939; T. S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent', *The Sacred Wood*, London 1920, pp. 42-53.

6. Brandes, op. cit., p. 425; H. Kingsmill, *Mathew Arnold*, London 1928, pp. 147-9.

7. Ramon Fenandez, 'L'Autobiographie et le roman : l'exemple de Stendhal', *Messages*, Paris 1926, pp. 78-109 (English tr., London 1927, pp. 91-136); George W. Meyer. *Wordsworth's Formative Years*, Ann Arbor, Mich. 1943.

8. Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1907; Friedrich Gundol. *Goethe*, Berlin 1916 (a distinction is made between *Urerlebnis* and *Bildungserlebnis*).

9. V. Moore, *The Life and Eager Death of Emily Brontë*, London 1936; Edith E. Kinsley, *Pattern for Genius*, New York 1939 (a biography piecing together quotations from the Brontës' novels with real names replacing the fictional); Romer Wilson, *The Life and Private History of Emily Jane Brontë*, New York 1928 (*Wuthering Heights* is treated as straight autobiography).

10. The example is taken from C. B. Tinker, *The Good Estate of Poetry*, Boston 1929, p. 30.

प्रकरण ८ वे

साहित्य आणि मनोविज्ञान

1. See Alfred Adler, *Study of Organ Inferiority and Its Physical Compensation*, 1907 (English tr. 1917); Wayland F. Vaughan, 'The Psychology of Compensation', *Psych. Review*, XXXIII (1926), pp. 467-79; Edmund Wilson, *The Wound and the Bow*, New York 1941; also L. MacNeice, *Modern Poetry*, London 1938, p. 76; L. Trilling, 'Art and Neurosis', *Partisan Review*, XII (1945), pp. 41-9 (Reprinted in *The Liberal Imagination*, New York 1950, pp. 160-80).

2. See bibliography.

3. W. H. Auden, *Letters from Iceland*, London 1937, p. 193; see L. MacNeice, *Modern Poetry*, London 1938, pp. 25-6; Karen Horney, *The Neurotic Personality of our Time*, New York 1937' Eric Fromm, *Escape from Freedom*, New York 1941, and *Man for Himself*, New York 1947.

4. See W. Silz, 'Otto Ludwig and the Process of Poetic Creation'. *PMLA*, LX (1945), pp. 860-78, which reproduces most of the topics in authorpsychology studied in recent German research; Erich Janesch,. *Eidetic Imagery and* ***Typological*** *Methods of Investigation*, London 1930; also 'Psychological and Psychophysical Investigations of Types...' in *Feelings and Emotions*, Worcester, Mass 1928, p. 355 ff.

5. On synaesthesia, see Ottokar Fischer, 'Uber Verbindung von Farbe und Klang : Eine literar-psychologische Untersuchung', *Zeitschrift* ***Für*** *Asthetik*, II (1907), pp. 501-34; Albert Wellek, 'Das Doppelempfinden in der Geistesgeschichte', *Zeitschrift für Asthetik*, XXIII (1929), pp. 14-42; 'Renaissance-und Barock-synästhesie', *Deutsche Vierteljabrschrift für Literaturwissenschaft*, IX (1931), pp. 534-84; E. V. Erhardt-Siebold. 'Harmony of the Senses in English, German, and French Romanticism', *PMLA*, XLVII (1932), pp. 577-92; W. Silz, 'Heine's Synaesthesia', *PMLA*, LVII (1942). pp. 469-88; S. de Ullman, 'Romanticism and Synaesthesia', *PMLA*, LX (1945), pp. 811-27; A. G. Engstrom, 'In Defense of Synaesthesia in Literature', *Philological Quarterly*, XXV (1946), pp. 1-19.

6. See Richard Chase, 'The Sense of the Present', *Kenyon Review*, VII (1945), p. 218 ff. The quotations from T. S. Eliots *The Use of Poetry* occur on pp. 118-19, 155, and 148

and n. The essay to which Eliot refers, 'Le Symbolisme et l'âme primitive', appeared in the *Revue de littérature comparée,* XII (1932), pp. 356-86. See also Emile Cailliet's *Symbolisme et âmes primitives.* Paris 1936, the 'conclusion' of which reports a conversation with Eliot.

7. Carl G., Jung, 'On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art', *Contributions to Analytical Psychology,* London 1928, and *Psychological Types* (tr. H. G. Baynes), London 1926; and see J. Jacobi, *The Psychology of Jung* (tr. Bash), New Haven 1943. British philosophers, psychologists, and aestheticians publicly indebted to Jung include John M. Thorburn, *Art and the Unconscious,* 1925; Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry, Psychological Studies of Imagination,* 1934; Herbert Read, 'Myth, Dream, and Poem', *Collected Essays in Literary Criticism.* London 1938, pp 101-16; H G Baynes, *Mythology of the Soul,* London 1940; M. Esther Harding, *Women's Mysteries,* London 1935.

8. On character typologies, see, for a historical account, A. A. roback, *The Psychology of Character with a Survey of Temperament,* New York 1928; Eduard Spranger, *Types of Men : the Psychology... of Personality* (tr. Pigors), Halle 1928; Ernst Kretschmer, *Physique and Character ... (tr. Sprott),* London 1925; *The Psychology of Men of Genius* (tr. Cattell), London 1931. On the 'maker' and the 'possessed', see W. H. Auden, 'Psychology and Art', *The Arts Today* (ed. G. Grigson), London 1935, pp. 1-21

9. F. W. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie,* 1872; Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice,* Paris 1900 (tr. Baron, London 1906); Liviu Rusu, *Essai sur la création artistique,* Paris 1935. The 'daemonic' comes from Goethe (first used in *Urworte, 1817) and has been* a prominent concept in modern German theory; see M. Schütze, *Academic Illusions in the Field of Letters,* Chicago 1933, p. 91 ff.

10. C. S. Lewis. *The Personal Heresy ...*, London 1939, pp. 22 - 3; W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung...*, Leipzig 1906; see Schütze, op. cit., p. 96 ff.

11. Norah Chadwick, *Poetry and Prophecy,* Cambridge 1942 (on *shamanism);* Ribot, *Creative Imagination* (tr., London 1906), p. 51.

12. Elisabeth Schaneider, 'The "Dream" of Kubla Khan', *PMLA,* LX (1945), pp. 784-801 elaborated in *Coleridge, Opium, and Kubla Khan,* Chicago 1953. See also Jeanette Marks, *Genius and Disaster : Studies in Drugs and genius.* New York 1925.

13. Aelfrida Tillyard. *Spiritual Exercises and Their Results...*, London 1927; R. van Gelder, *Writers and Writing,* New york 1946; Samuel Johnson, *Lives of the Poets,* 'Milton'.

14. On Hemingway and the typewriter : R. G. Berkelman, 'How to Put Words on Paper', *Saturday Review of Literature,* 29 Dec. 1945. On dictation and style Theodora Bosanquet, *Henry James at Work* (Hogarth Essays), London 1924.

15. Thus German aestheticians chiefly cite Goethe and Otto Ludwig; the French, Flaubert (the correspondence) and Valéry; American critics, Henry Hames (the prefaces to the New York edition) and Eliot. An excellent specimen of the French view is Valéry on Poe (P. Valéry, 'Situation de Baudelaire', *Variété* II, Paris 1937, pp. 155-60 — English tr., *Variety,* second series, New York 1938, pp. 79-98).

16. On signs and symbols, see S. K. Langer, *Philosophy in a New Key,* Cambridge, Mass. 1942, pp. 53-78, and Helmut Hatzfeld, 'The Language of the Poet', *Studies in Philology,* XLIII (1946), pp. 93-120.

17. J. L. Lowes, *The Road to Xanadu : A Study in the Ways of the Imagination,* Boston 1927.

18. W. Dibelius, *Chrles Dickens,* Leipzig 1926, pp. 347-73.

19. Albert R. Chandler, *Beauty and Human Nature : Elements of Psychological Aesthetics,* New York 1934, p. 328; A. Thibaudet, *Gustave Flaubert,* Paris 1935, pp. 93-102; Frederick H. Prescott, 'The Formation of Imaginary Characters', *The Poetic Mind.* New York 1922, p. 187 ff.; A. H. Nethercot, 'Oscar Wilde on His Subdividing Himself', *PMLA,* LX (1945), pp. 616-17.

20. *The Letters of john Keats* (ed. M. B. Forman), fourth ed., New York 1935, p. 227. The textual emendation followed is recommended in Forman's note.

21. A. Feuillerat, *Comment Proust a composé son roman.* New Haven 1934; see also the essays by Karl Shapiro and Rudolf Arnheim in *Poets at Work* (ed. C. D. Abbott), New York 1948.

22. See James H. Smith, *The Reading of Poetry,* Boston 1939 (editorially invented variants take the place of auctorially discarded ones).

23. Lily B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes : Slaves of Passion,* Cambridge 1930; Oscar J. Campbell, 'What is the Matter with **Hamlet** ?', *Yale Review,* XXXII (1942), pp. 309 - 22; Henri Delacroix, *La Psychologie de Stendhal,* Paris 1918; F. J. Hoffman, *Freudianism and the Literary Mind,* Baton Rouge 1945, pp. 256 - 88.

24. See L.C.T. Forest, 'A Caveat for Critics against Invoking Elizabethan Psychology *PMLA,* LXI (1946), pp. 651-72.

25. See the writings of E. E. Stoll, *passim,* especially *From Shakespeare to Joyce,* New York 1944, p. 70 ff.

प्रकरण ९ वे

साहित्य आणि समाज

1. See bibliography, section I.

2. See Morris R. Cohen's excellent discussion, 'American Literary Criticism and Economic Forces', *Journal of the History of Ideas,* I (1940), pp. 369-74.

3. On De Bonald, see Horatio Smith, 'Relativism in Bonald's Literary Doctrine', *Modern Philology,* XXXII (1934), pp. 193-210; B. Croce, 'La letteratura come "espressione della società"', *Problemi di estetica,* Bari 1910, pp. 56-60.

4. Introduction to *Histoire de la littérature anglaise* (1863) : 'Si elles fournissent des documents, c'est qu'elles sont des monuments', p. xlvii, Vol. I of second ed., Paris 1866.

5. See e.g. Havelock Ellis, *A Study of British Genius,* London 1904 (rev. ed., Boston 1926); Edwin L. Clarke, *American Men Of Letters : Their Nature and Nurture,* New York 1916 ('Columbia Studies in History, Economics, and Public Law', Vol. 72); A. Odin, *Genèse des grands hommes,* two vols., Paris 1895.

6. Sakulin, N. P., *Die russische Literatur* Wildpark - Potsdam 1927 (in Oskar Walzel's *Handbuch der Literaturwissenschaft).*

7. e.g. D. Blagoy, *Sotsiologiya tvorchestva Pushkina* (The Sociology of Pushkin's

Creation), Moscow 1931.

8. Herbert Schoeffler, *Protestantismus und Literatur,* Leipzig 1922. Questions of social provance are obviously closely related to questions of early impressions, of the early physical and social milieu of a writer. As Schoeffler has pointed out, the sons of country clergymen did much to create the British pre-Romantic literature and taste of the eighteenth century. Having lived in the country, almost literally in the churchyard, they may well have been predisposed to a taste for landscape and graveyard poetry, for ruminations on death and immortality.

9. L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Jonson,* London 1937 and Penguin Books 1962

10. Lily Campbell, *Shakespeare's Histories : Mirrors of Elizabethan Policy,* San Marino 1947; Sir Charles Firth, 'The Political Significance of Swift's *Gulliver's Travels Essays : Historical and Literary,* Oxford 1938, pp. 210-41.

11. Prosper de Barnte, *De la littérature francaise pendant le dix - buitième siècle.* Paris, third ed., 1822, p. v. The preface is not to be found in the first edition, of 1809, Barante's theory is brillinatly developed by Harry Levin in 'Literature as an Institution', *Accent,* VI (1946), pp. 159-68. Reprinted in *Criticism* (ed. Schorer, Miles, McKenzie), New York 1948, pp. 546-53.

12. Ashley H. Thorndike, *Literature in a Changing Age,* New York 1921, p. 36.

13. Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public,* London 1932.

14. Some work on these questions : Alfred A. Harbage, *Shakespeare's Audience,* New York 1941; R. J. Allen, *The Clubs of Augustan London,* Cambridge, Mass. 1933; Chauncey B. Tinker, *The Salon and English Letters,* New York 1915; Albert Parry, *Garrets and Pretenders : a History of Bohemianism in America,* New York 1933.

15. See Grace Overmyer, *Government and the Arts,* New York 1939. On Russia, see the writings of Freeman, Max Eastman, W. Frank, etc.

16. Georgi V. Plekhanov, *Art and Society,* New York 1936, pp. 43, 63, etc. Chiefly ideological discussions are : A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France,* Paris 1906, reprinted 1959; Rose R. Egan, *The Genesis of the Theory of Art for Art's Sake in Germany and England,* two parts, Northampton 1921-4; Louise Rosenblatt, *L'Idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise,* Paris 1931.

17. L. L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung,* Munich 1923 (second ed., Leipzig 1931. English tr., *The Sociology of Literary Taste,* London 1941): see Schücking, *Die Familie im Puritanismus,* Leipzig 1929.

18. See T. A. Jackson, *Charles Dickens, The Progress of a Radical,* London 1937.

19. Mrs. Leavis, quoted in note 13; K. C. Link and H. Hopf, *People and Books,* New York 1946; F. Baldensperger, *La Literature : création, succès, durée.* Paris 1913; P. Stapfer, *Des réputations littéraires,* Paris, 1893; Gaston Rageot, *Le Succès : auteurs et public — essai de critique sociologique,* Paris 1906; Emile Hennequin, *La Critique scientifique,* Paris 1882. The social effects of another art, the moving pictures, are judiciously studied by Mortimer Adler in *Art and Prudence,* New York 1937. A brilliant dialectical scheme of 'aesthetic function, norm and value as social facts' is to be found in Jan Mukarovsky, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakt,* Prague 1936

20. Thomas Warton, *History of English Poetry,* London 1774, Vol. I, p. I.

21. E. Kohn-Bramstedt, *Aristocracy and the Middle Classes in Germany*, London 1937, p. 4.

22. See André Monglond, *Le Héros préromantique, Le Préromantisme francais*, Vol. I, Grenoble 1930 R. P. Utter and G. B. Needham, *Pamela's Daughters*, New York 1937. Also the writings of E. E. Stoll, e.g. 'Heroes and Villains : Shakespeare, Middleton, Byron, Dickens', in *From Shakespeare to Joyce*, Garden City 1944, pp. 307-27.

23. Charles Lamb, 'On the Artificial Comeddy', *Essays of Elia*, 1821; T. B. Macaulay, 'The Dramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh, and Farquhar', *Edinburgh Review*, LXII (1841); J. Palmer, *The Comedy of Manners*, London 1913; K. M. Lynch, *The Social Mode of restoration Comedy*. New York 1926.

24. E. E. Stoll, 'Literature and Life', *Shakespeare Studies*, New York 1927, and several papers in *From Shakespeare to Joyce*, Garden City 1944

25. John Maynard Keynes, *A Treatise on Money*, New York 1930, Vol. II, p. 154.

26. A. V. Lunacharsky, quoted by L. C. Knights, loc., cit., p. 10, from the *Listener*, 27 December 1934.

27 *Einführung zur Kritike der politischen Oknomie* (1857, a manuscript which Marx abandoned and which was published in an obscure review in 1903. Reprinted in Karl Marx-Friedrich Engels, *Uber Kunst und Literatur*, ed. M. Lipschitz, Berlin 1948, pp. 21-2. This passage appears to give up the Marxist position altogether. There are other cautious statements, e.g. Engels's letter to Starkenburg, 25 January 1894. 'Political, legal, philosophical, religious, literary, artistic, etc., development is grounded upon economic development. But all of them react, conjointly and separately, one upon another, and upon the economic foundation' (Marx-Engels, *Selected Works*, Vol. I. p. 391). In a letter to Joseph Block, 21 September 1890. Engels admits that he and Marx had over-emphasized the economic factor and understated the role of reciprocal interaction; and, in a letter to Mehring, 14 July 1893, he says that they had'neglected' the formal side — the way in which ideas develop. (See Marx-Engels, *Selected Works*. Vol. I, pp. 383, 390.) For a careful study see Peter Demetz, *Marx, Engels und die Dichter*, Stuttgart 1959.

28. From *Die Deutsche Ideologie* (1845-6), in Karl Marx and F. Engels, *Historisch-kritische Gesamtausgabe* (ed. V. Adoratskij), Berlin 1932, Vol. V. pp. 21,373

29. A.A. Smirnov, *Shakespeare : A Marxist Interpretation*, New York 1936, p. 93.

30. Max Scheler, 'Probleme einer Soziologie des Wissens', *Versuch zu einer Soziologie des Wissens* (ed. Max Scheler), Munich and Leipzig 1924, Vol. I, pp. 1-146, and 'Probleme einer Soziologie des Wissens', *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, Leipzig 1926, pp. 1-226; Karl Mannheim, *Ideology and Utopia*(tr. L. Wirth and Z. Shils), London 1936 (reprinted New York 1955). Some discussions are : H. Otto Dahlke, 'The Sociology of Knowledge', in H. E. Barnes, Howard Becker, and F. B. Becker, *Contemporary Social Theory*, New York 1940, pp. 64-99; Robert K. Merton, 'The Sociology of Knowledge', *Twentieth-Century Sociology* (ed. Georges Gurvitch and Wilbert E. Moore), New York 1945, pp. 366-405; Gerard L. De Gré, *Society and Ideology : an Inquiry into the Sociology of Knowledge*, New York 1943; Ernst Gruenwald, *Das Problem der Soziologie des Wissens*, Vienna 1934; Thelma Z. Lavine, 'Naturalism and the Sociological Analysis of Knowledge', *Naturalism and the Human Spirit* (ed. Yervant H. Krikorian), New York 1944, pp. 183-209; Alexander C. Kern, 'The Sociology of Knowledge in the Study of

Literature', *Sewanee Review,* L (1942), pp. 505-14.

31. Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie,* three vols., Tübingen 1920-21 (partially translated as *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism,* London 1930): R.H. Twaney, *Religion and the Rise of Capitalism,* London 1926 and Penguin Books 1938 (new ed., with Preface, 1937); Joachim Wach, *The Sociology of Religion,* Chicago 1944.

32. See the criticism of Pitirim A. Sorokin, *Contemporary Sociological Theories,* New York 1928, p. 710.

33. P. A. Sorokin, *Fluctuations of Forms of Art, Social and Cultural Dynamics,* Vol. I New York 1937, especially chapter I.

34. Edwin Berry Burgum, 'Literary Form : Social Forces and Innovations', *The Novel and the World's Dilemma,* New York 1947, pp. 3-18.

35. Fritz Brüggemann, 'Der Kampf um die bürgerliche Welt und Lebensauffassung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* III (1925), pp. 94-127.

36. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus,* Leipzig 1896; J. E. Harrison, *Ancient Art and Ritual,* New York 1913; *Themis,* Cambridge 1912; George Thomson, *Aeschylus and Athens, A Study in the Social Origins of The Drama,* London 1941, and *Marxism and Poetry,* London 1945 (a small pamphlet of great interest, with application to Irish materials); Christopher Caudwell, *Illusion and Reality,* London 1937; Kenneth Burke, *Attitudes toward History,* New York 1937; Robert R. Marett (ed.), *Anthropology and the Classics,* Oxford 1908.

प्रकरण १० वे

साहित्य आणि विचार

1. Hermann Ulrici, *Uber Shakespeares dramatische Kunst, 1839.*
2. George Boas, *Philosophy and Poetry,* Wheaton College, Mass. 1932, p. 9.
3. T. S. Eliot, *Selected Essays,* New York 1932, pp. 115-16.
4. e.g. 'God's in his Heaven; all's right with the world' is an assertion that God has necessarily created the best of all possible worlds. 'On earth the broken arch; in heaven a perfect round' is the arguemtn from the limited to the infinite, from the awareness of incompletion to the possibility of completion, etc.
5. See bibilography.
6. See bibiliography.
7. Leo Spitzer, *'Milieu* and *Ambiance* : An Essay in Historical Semantics', *Philosophy and Phenomenological Research,* III (1942), pp. 1-42, pp. 169-218 (reprinted in *Essays in Historical Semantics,* New York 1948, pp. 179-316); 'Classical and Christian Ideas of World Harmony : Prolegomena to an Interpretation of the word "Stimmung", *Traditio : Studies in Ancient and Medical History, Thought and Religion,* II (1944), pp. 409-64, and III (1945), pp. 307-64, Expanded version, Baltimore 1963.

8. Etienne Henri Gilson, *Les Idées et les lettres*, Paris 1932.

9. Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, three vols., Paris 1934; *La Pensée européenne au XVIII siècle de Montesquieu à Lessing*, three vols., Paris 1946 (English translations : *The European Mind : The Critical Years*, 1680-1715, New Haven 1953; *European Thought in the Eighteenth Century*, New Haven 1954).

10. M.O. Gerschenzon, *Mudrost Pushkina* (Pushkin's Wisdon), Moscow 1919.

11. For 'metaphysical' studies of Dostoyevsky, see V. Rozanov, *Legenda o Velikom inkvizitore*, St Petersburg 1894; D. Merezhkovsky, *Tolstoy i Dostoyevsky*, two vols., St. Petersburg 1912 (incomplete English tr. as *Tolstoi as Man and Artist, with an essay on Dostoyevsky*, New York 1902); Leo Shestov, *Dostoyevsky i Nietzsche*, St Persrburg 1905 (German tr. Berlin 1931); Nikolay Berdyaev, *Mirosozertsanie Dostoevskovo (Dostoyevsky's World-view)*, Prague 1923 (English tr. from French, New York 1934), Vyacheslav Invanov, *Freedom and the Tragic Life : A Study in Dostoyevsky*, New York 1952.

12. Hermann Glockner, 'Philosophie und Dichtung : Typen ihrer Wechselwirkung von den Griechen bis auf Hegel', *Zetschrift für Asthetik*, XV (1920-21), pp. 187-204.

13. See René Wellek 'Literary Criticism and Philosophy : A Note on *Revaluation*', *Scrutiny*, V (1937), pp. 375-83, and F. R., Leavis 'Literary Criticism and Philosophy : A Reply', ibid., VI (1937), pp. 59-70 (reprinted in *The Importance of Scrutiny*, ed. E. Bentley, New York 1948, pp. 23-40.

14. Rudolf Unger, *Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft*. Munich 1908; *Weltanschauung und Dichtung*, Zurich 1917; *Literaturgeschichte als Problemgeschichte*. Berlin 1924; 'Literaturgeschichte und Geistesgeschichte', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IV (1925), pp. 177 - 92. All the foregoing papers are collected in *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, two vols., Berlin 1929.

15. Rudolf Unger *Herder, Novalis, Kleist : Studien über die Entwicklung des Todesproblem*, Frankfurt 1922; Walther Rehm, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung*, Halle 1928; Paul Kluckholn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des achtzehnten Jahrbunderts und in der Romantik* , Halle 1922.

16. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano 1930 (English tr. by Angus Davidson, *The Romantic Agony*, London 1933).

17. C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford 1936; Theodore Spencer, *Death and Elizabethan Tragedy*, Cambridge, Mass. 1936.

18. Hoxie Neale Fairchild, *Religious Trends in English Poetry*, four vols., New York 1939-57.

19. André Monglond, *Le Préromantisme francais*, two vols., Grenoble 1930; Pierre Trahard, *Les Maîtres de la sensibilité francaise au XVIII siècle*, four vols., Paris 1931-3.

20. See an excellent survey of research on 'The Use of Color in Literature' by Sigmund Skard, in *Proceedings of the American Philosophical Society* xc (No. 3, July 1946), pp. 163-249. The bibliography of 1183 items lists also the vast literature on landscape feeling.

21. Balzac, *Cousine Bette*, ch. IX.

22. Gellert, Letter to Count Hans Moritz von Brühl, 3 April 1755 (in Yale University Library).

23. Dr Johnson, Prayers and Meditations, Letters to Miss Boothby, etc.

24. See Dilthey's first version of his theory of types in 'Die drei Grundformen der

System in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts', *Archiv für Geschichte der Philosophie*, XI (1898), p. 557-86 (reprinted in *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1925, Vol. IV. pp. 528-54). Later versions in 'Das Wesen der Philosophie' in Paul Hinneberg's *Die Kultur der Gegenwart* (Teil I, Abteilung VI, 'Systematische Philosophie', Berlin 1907, pp. 1-72, reprinted in *Gesammelte Schriften*, loc. cit., Vol. V, Part I, pp. 339-416), and 'Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausibildung in den philosophischen Systemen' *Weltanschauung, Philosophie, Religion* (ed. Max Frischeisen - Köhler) Berlin 1911, pp. 3 - 54 (reprinted loc. cit., Vol. VIII, pp. 75 - 120).

25. Herman Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei*, Jena 1908; *Typische Kunststile in Dichtung und Musik*, Jena 1915.

26. Unger in 'Weltanschauung und Dichtung', *Aufsätze. . .,op. cit., p. 77 ff.*

27. O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin-Babelsberg 1923, p. 77 ff.

28. H. W. Eppelsheimer, 'Das Renaissanceproblem', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, II (1933), p. 497.

29. H. A. Korff *Geist der Goethezeit : Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, four vols., Leipzig 1923-53; Herbert Cysarz, *Erahrung und Idee*, Vienna 1921; *Deutsche Barockdichtung*, Leipzig 1924; *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*, Halle 1926; *Von Schiller bis Neitzsche*, Halle 1928; *Schiller*, Halle 1934; Max Deutschbein, *Das Wesen des Romantischen*, Coethen 1921; George Stefansky, *Das Wesen der deutschen Romantik*, Stuttgart 1923; Paul Meissner, *Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks*, Berlin 1934.

30. Ernst Cassirer, *Freiheit und Form*, Berlin 1922; *Idee und Gestalt*, Berlin 1921. See Cysarz, op. cit.

31. B. Croce, *La poesia di Dante*, Bari 1920.

32. B. Croce, *Goethe*, Bari 1919 (English tr. London 1923, pp. 185-6).

प्रकरण ११ वे

साहित्य आणि इतर ललित कला

1. Emile Legouis, *Edmund Spenser*, Paris 1923; Elizabeth W. Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth-Century England*, New York 1925; Sir Sidney Colvin, *John Keats*, London 1917.

2. Stephen A. Larrabee, *English Bards and Grecian Marbles : The Relationship between Sculpture and Poetry especially in the Romantic Period*, New York 1943.

3. Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris 1926.

4. See bibliography, section I.

5. See Bruce Pattison, *Music and Poetry of the English Renaissance*, London 1948; Germaine Bontoux, *La Chanson en Angleterre au temps d'Elizabeth*, Paris 1938; Miles M. Kastendieck, *England's Musical Poet : Thomas Campion*, New York 1938; John Hollander *The Untuning of the Sky*, Princeton 1961.

6. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1939, reprinted 1962, and *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N. Y. 1955. See also the publication of the Warburg Institute, the work of Fritz Saxl Edgar Wind, and others. There is much work on the pictorial presentation (on vases) of Homer and the Greek tragedies, e.g. Carl Robert, *Bild und Lied*, Berlin 1881; Louis Séchan, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.

7. Larrabee, loc., cit., p. 87. A fuller discussion by R. Wellek in a review *Philological Quarterly*, XXIII (1944), pp. 382-3.

8. W. G. Howard, 'Ut Pictura Poesis', *PMLA*, XXIV (1909), pp. 40-123; Cicely Davies, 'Ut Pictura Poesis', *Modern Language Review*, XXX (1935), pp. 159-69; Rensselaer W. Lee, 'Ut Pictura Poesis : The Humanistic Theory of Painting', *Art Bulletin*, XXII (1940), pp. 197-269; Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts : The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1958.

9. Mrs. Una Ellis-Fermor gives such an elaborate 'musical analysis' of Jonson's *Volpone* in her Jacobean Drama, London 1936; and George R. Kernodle tried to find 'The Symphonic Form of *King Lear*' in *Elizabethan Studies and Other Essays in Honor of George C. Reynolds*, Boulder, Colorado, 1945, pp. 185-91.

10. See Erwin Panofsky, 'The Neoplatonic Movement and Michelangelo',*Studies in Iconology*, New York 1939, p. 171 ff.

11. Charles de Tolnay, *Pierre Bruegel l'Ancien*, two vols., Bruxelles 1935; see also *Die Zeichnungen Peter Breugels*, Munich 1925; Carl Neumann's criticism in *Deutsche Vierteljahrschrift*, IV (1926), p. 308 ff.

12. See preceding chapter, 'Literature and Ideas'.

13. Benedetto Croce, *Aesthetic* (tr. D. Ainslie), London 1929, pp. 62, 110, 188, *et passim*.

14. John Dewey *Art As Experience*, New York 1934, p. 212.

15. T. M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1940, p. 213 ff., especially pp. 221-6; John Dewey, op. cit., pp. 175 ff., 218 ff. Arguments against the use of rhythm in the plastic arts are to be found in Ernst Neumann, *Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des rhythmus*, Leipzig 1894; and in Fritz Medicus, 'Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste', in *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. E. Ermatinger), Berlin 1930, p. 195 ff.

16. George David Birkhoff, *Aesthetic Measure*, Cambridge, Mass 1933.

17. e.g. in John Hughes's Preface to his edition of the *Faerie Queene* (1715) and in Richard Hurd's *Letters on Chivalry and Romance (1762)*.

18. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, Munich 1923, Vol. I, pp. 151. 297, 299, 322, 339.

19, See R. Wellek's article cited in bibliography, section I, and his 'The Concept of Baroque in Literary Scholarship', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V (1946), pp. 77-108. There are many concrete examples and further references.

20. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich 1915 (English tr. by M. D. Hottinger, New York 1932).

21. See Hanna Lévy, *Henry Wölfflin, Sa théorie. Ses predecesseurs*, Rottweil 1936 (a Paris *thèse)*.

22. H. Wölfflin, 'Kunstgeschichtliche Grundbegriffe : Eine Revision', *Logos*, XXII (1933), pp. 210-24 (reprinted in *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1941), pp. 18-24.

23. O Walzel, 'Shakespeares dramatische Baukunst', *Jahrbuch der Shakespearegesellschaft*, LII (1916), pp. 3-35 (reprinted in *Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung*, Leipzig 1926, pp. 302-25).

24. ibid. (Berlin 1917), esp. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Wildpark-Potsdam 1923, pp. 265 ff. and 282 ff.

25. Fritz Stich, *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*, Munich 1922. See also the criticism in Martin Schütze, *Academic Illusions*, Chicago 1933, reprinted Hamden, Conn. 1962, pp. 13, 16.

26. See Christopher Hussey, *The Picturesque : Studies in a Point of View*, London 1927, p. 5.

27. Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (ed. W. W. Kaegi) Bern 1943, p. 370.

28. There is a good discussion of these theories in Pitirim Sorokin's *Social and Cultural Dynamics*, Vol. I, Cincinnati 1937. See also W. Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*, Berlin 1930.

29. E. Legouis and L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris 1924, p. 279.

1. Sir Sidney Lee, *The Place of English Literature in the Modern University*, London 1913 (reprinted in *Elizabethan and Other Essays*, London 1929, p. 7).

2. See bibliography, section III.

3. e.g. Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin 1917: *Gebalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Potsdam 1923; *Das Wortkunstwerk*, Leipzig 1926.

4. For the Russian movement see Victor Erlich, *Russian Formalism*, The Hague 1955.

5. See esp. William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London 1930 and Penguin Books 1962; F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry*, London 1932; Geoffrey Tillotson, *On the Poetry of Pope, 1938.*

6. See bibliography, section IV.

7. L. C. Knights, *How many Children had Lady Macbeth ?* London 1933, pp. 15-54 (reprinted in *Explorations*, London 1946, pp. 15-54) states the case against the confusion of drama and life well. The writings of E. E. Stoll, L. L. Schücking, and others have particularly emphasized the role of convention and the distance from life in drama.

8. The writings of Joseph Warren Beach and Percy Lubbock's *The Craft of Fiction*, London 1921, are outstanding. In Russia, Viktor Shklovsky's *O Teoriyi prozy (The Theory of Prose)*, 1925, and many writings by V. V. Vinogradov and B. M. Eikenbaum apply the formalist approach to the novel.

9. Jan Mukarovský, Introduction to *Máchuv Máj (Mácha's May)*, Prague 1928, pp. iv-vi.

10. See 'The actual story of a novel eludes the epitomist as completely as character...only as precipitates from the memory are plot or character tangible; yet only in solution have either any emotive valency' (C. H. [illegible]kword, 'A Note on Fiction', *Toward Standards of Criticism*, ed. F. R. Leavis, London 1935, p. 33).

प्रकरण १२ वे

साहित्यिक कलाकृतीच्या अस्तित्वाचे स्वरूप

1. See bibliography, section I.
2. Ernest Fenollosa, *The Chines Written Character as a Medium for Poetry*, New York 1936; Margaret Church, 'The First English Pattern Poems', *PMLA*, LXI (1946), pp. 636-50: A. L. Korn, 'Puttenham and the Oriental Pattern Poem', *Comparative Literature*, IV (1954), pp. 289-303.
3. See Alfred Einstein, 'Augenmusik im Madrigal', *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, XIV (1912), pp. 8-21.
4. I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London 1924, pp. 125, 248. See *Practical Criticism*, London 1929, p. 349.
5. Richards, *Principles*, pp. 225-7.
6. See bibliography, section V.
7. Examples from Wazel's Article listed in bibliography, section V.
8. As Spingarn says, 'The poet's aim must be judged at the moment of creative art, that is to say, by the art of the poem itself' ('The New Criticism', *Criticism and America*, New York 1924, pp. 24-5).
9. E. M. Tillyard and C. S. Lewis, *The Personal Heresy : A Countroversy*, London 1934; Tillyard's *Milton*, London 1930, p. 237.
10. In his *Biographie de l'auvre littéraire*, Paris 1925, Pierre Audiat has argued that the work of art 'represents a period in the life of the writer', and has consequently become involved in just such impossible and quite unnecessary dilemmas.
11. Jan Mukarovský 'L'art comme fait sémiologique', *Actes de huitième congrès international de philosphie à Prague*, Prague 1936, pp. 1065-72.
12. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931.
13. Esp. in De Saussure's *Cours de linguistique générale*, Paris 1916.
14. See E. Husserl's *Meditations cartésiennes*, Paris 1931, pp. 38-9.
15. See note 7 in introduction to Part IV.
16. See bibliography, section II
17. See Louis Teeter, 'Scholarship and the Art of Criticism', *ELH*, V (1938), pp. 173-93.
18. See Ernst Troeltsch's 'Historiography', in Hastings's *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, Edinburgh 1913, Vol. VI, p. 722.
19. This term is used, though differently, by Ortega y Gasset.

श्रुतिसुगमता लय आणि छंद

1. Birkhoff, *Aesthetic Measure*, Cambridge, Mass., 1933.

2. The Russian *intrumentovka* is a translation of *instrumentation* used by René Ghil, in his *Traité du verbe* (Paris 1886). There he claims priority to its application to poetry (see p. 18). Ghil later corresponded with Valery Bryusov, the Russian symbolist poet. (See *Lettres de René Ghil*, Paris 1935, pp. 13-16, 18-20.)

3. See the experimental work of Carl Stumpf, *Die Sprachlaute*, Berlin 192(esp., p. 38 ff.

W. J. Bate. *The StylisticDevelopment of john Keats*, New York 1945.

5. Osip Brik, 'Zvukovie povtory' (Sound-figures), in *Poetika*, St Petersburg 1919.

6. Henry Lanz, *The Physical Basis of Rime*, Palo Alto 1931.

7. W. K. Wimsatt, 'One Relation of Rhyme to Reason', *Modern Language Quarterly*, V (1944), pp. 323-38 (reprinted in *The Verbal Icon*, Lexington, Ky. 1954, pp. 153-66).

8. H. C. Wyld, *Studies in English Rhymes from Surrey to Pope*, London 1923. See also Frederick Ness, *The Use of Rhyme in Shakespeare's Plays*, New Haven 1941.

9. V. Zhirmunsky, *Rifma, ee istoria i teoriya* (Rhyme, Its History and Theory). Petrograd 1923; Valery Bryusov, 'O rifme' (On Rhyme), *Pechat i revolutsiya* 1924 (I, pp. 114-23) reviews Zhirmunsky's book and suggests many further problems for the investigation of rhyme. Charles F. Richardson, *A Study of English Rhyme*, Hanover, N. H., 1909, is a modest beginning in the right direction.

10. Wolfgang Kayser, *Die Klangmalerei bei Harsdörffer*, Leipzig 1932 (Palaestra, vol. 179); I. A. Richards, *Practical Criticism*, London 1929, p.. 232-3.

11. J. C. Ransom, *The World's Body*, New York 1938, pp. 95-7. One could, however, argue that the change made by Mr. Ransom is only *apparently* slight. Replacing *m* by *d* in 'murmuring' destroys the sound pattern 'm-m' and thereby makes the word 'innumerable' drop out of the sound pattern into which it had been drawn. In isolation, 'innumerable' is, of course, quite onomatopoetically ineffective.

12. M. Grammont, *Le Vers francais. ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris 1913.

13. René Etiemble, 'Le Sonnet des Voyelles'. *Revue de littérature comparée*, XIX (1939), pp. 235-61, discusses the many anticipations in A. W. Schlegel and others.

14. Albert Wellek, 'Der Sprachgeist als Doppelempfinder', *Zeitschrift für Asthetik*, (1931), pp. 226-62.

15. See Stumpf, quoted in note 2, and Wolffgang Köhler, 'Akustische Untersuchungen', *Zeitschrift für Psychologie*, LIV (1910), pp. 241-89, LVIII (1911), pp. 59-140, LXIV (1913), pp. 92-105, LXXII (1915), pp. 1-192. Roman Jakobson, *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Upsala 1941, supports these results by evidence drawn from children's language and aphasia.

16. See e.g. E. M. Hornbostel, 'Laut und Sinn', in *Festschrift Meinhof*, Hamburg 1927, pp. 329-48; Heinz Werner, *Grundfragen der Sprachphysiognomik, Leipzig 1932*. Katherine M. Wilson, *Sound and Meaning in English Poetry*, London 1930, is rather a

general book on metrics and sound-patterns.

17. Convenient recent surveys are A. W. de Groot, 'Der Rhythmus', *Neophilologus*, XVII (1932), pp. 81-100, 177-97, 241-65; and Dietrich Sekel, *Hölderlins Sprachrhythmus*, Leipzig 1937 (Palaestra 207), a book which contains a general discussion of rhythm and a full bibliography.

18. e.g. in W. K. Wimsatt's *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven 1941, pp. 5-8.

19. Joshua Steele, *Prosodia Rationalis, or an Essay towards Establishing the Melody and Measure of Speech*, London 1775.

20. Eduard Sievers, *Rhythmisch - mel odische Studien*, Heidelberg 1912; Ottmar Rutz, *Musik, Wort und Korper als Gemütsausdruck*, Leipzig 1911, *Sprache, Gesang und Körperhaltung*, Munich 1911, *Menschheitstypen und Kunst*, Jena 1921; Gunther Ipsen and Fritz Karg, *Schallanalytische Versuche*, Heidelberg 1938, lists the literature on this question

21. O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Potsdam 1923, pp. 96-105, 391-94. Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg 1923, is an admired, but fantastic attempt to use Sievers's theories.

22. W. M. Patterson, *The Rhythm of Prose*, New York 1916.

23. G. Saintsbury, *A History of English Prose Rhythm*, London 1913.

24. Oliver Elton, 'English Prose Numbers', *A Sheaf of Papers*, London 1922; Morris W. Croll, 'The Cadence of English Oratorical Prose', *Studies in Philology*, XVI (1919), pp. 1-55.

25. B. Tomashevsky, 'Ritm prozy (po Pikovey Dame), (Prose Rhythm, according to *The Queen of Spades), O Stikhe, Statyi.* (Essays on Verse), Leningrad 1929.

26. Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig 1898, two vols., is standard. See also Albert de Groot, *A Handbook of Antique Prose Rhythm*, Groningen 1919.

27. See William K. Wimsatt's *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven 1941.

28. G. Saintsbury, *History of English Prosody*, three vols., London 1906-10.

29. Bliss Perry, *A Study of Poetry*, London 1920, p. 145.

30. T. S. Omond, *English Metrists*, Oxford 1921; Pallister Barkas, *A Critique of Modern English Prosody*, Halle 1934 (*Studien zur englischen Philologie*, ed., Morsbach and Hecht, LXXXII).

31. See esp. M. W. Croll, 'Music and Metrics', *Studies in Philology*, XX (1923), pp. 388-94; G. R. Stewart, Jun., *The Technique of English Verse*, New York 1930.

32. This notation comes from Morris W. Croll, *The Rhythm of English Verse* (mimeographed pamphlet, Princeton 1929), p. 8. It seems a highly artificial reading to substitute a rest for a primary accent.

33. The most elaborate theoretical book, with hundreds of examples, is William, Thomson's *The Rhythm of Speech*, Glassgow 1923. A Recent subtle exponent is John C. Pope. *The Rhythm of Beowulf*, New Haven 1942.

34. e.g. Donald Stauffer, *The Nature of Poetry*, New York 1946, pp. 203 - 4.

35. George R. Stewart, Jun., *Modern Metrical Technique as Illustrated by Ballad Meter* (1700-1920), New York 1922.

36. See bibliography, section III, 2.

37. W. L. Schramm, University of Iowa Studies, Series on Aims and Progress of

Research, No. 46, Iowa City, Ia. 1935.

38. See The title-page of Henry Lanz, *The Physical Basis of Rime,* Stanford Press 1931.

39. Vittorio Benussi, *Psychologie der Zeitauffassung,* Heidelberg 1913, pp. 215 ff.

40. G. R. Steward, *The Technique of English Verse,* New York 1930, p. 3.

41. Saran, *Deutsche Verslehre,* loc. cit., p. I; Verrier, *Essai . . .,* Vol. I, p. IX.

42. Stewart has to introduce the term 'phrase', which implies an understanding of meaning.

43. See bibliography and Victor Erlich, *Russian Formalism,* The Hague 1955.

44. Jan Mukarovský, 'Intonation comme facteur de rythme poétique', *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale,* VIII-IX (1933), pp. 153-65.

45.Eduard Fraenkel, *Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers,* Berlin 1928.

46. Some beginnings are to be found in Albert H. Licklider, *Chapters on the Metric of the Chaucerian Tradition,* Baltimore 1910.

47. A. Meillet, *Les Origines indo-européennes des mètres grecs.* Paris 1923.

48. Roman Jakobson, 'Uber den Versbau der serbokroatischen Volksepen', *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale,* VIII-IX (1933), pp. 135-53.

49. Thomas MacDonagh *(Thomas Campion and the Art of English Poetry,* Doublin 1913) distinguishes between song, speech, and chant verse.

50. Boris E. Eikhenbaum, *Melodika lyricheskovo stikha (The Melody of Lyrical Verse),* St Petersburg 1922.

51. See the criticism of Eikhenbaum in Viktor Zhirmunsky's *Voprosy teorii literatury (Questions of the Theory of Literature),* Leningrad 1928.

प्रकरण १४ वे

शैली आणि शैली विज्ञान

1. F. W. Bateson, *English Poetry and the English Language,* Oxford 1934, p. VI.

2. K. Vossler, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie,* Munich 1923, p. 37.

3. Vossler, *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung,* Heidelberg 1913 (new ed., 1929, as *Frankreichs Kultur und Sprache);* Viktor Vinogradov, *Yazyk Pushkina (Pushin's Language),* Moscow 1935.

4. These are the results of P. Verrier's careful experiments as given in *Essai sur les principes de la métrique anglaise,* Paris 1909-10, Vol. I, p. 113.

5. A. H. King, *The Language of Satirized Characters in Poetaster : a Socio - Stylistic Analysis, 1597-1602, Lund Studies in English,* Vol. X, Lund 1941; William Franz, *Shakespearegrammatik,* Halle, 1898-1900 (new ed., Heidelberg, 1924); Lazare Sainéan, *La Langue de Rabelais,* two vols., Paris, 1922-3. For a full bibliography, see Guerlin de Guer, 'La Langue des écrivains', *Qu'en sont les études de Francais ?* (ed. A. Dauzat), Paris 1935, pp. 227-337.

6. See bibliography, section I.

7. From Tennyson's 'Edwin Morris', drawn from H. C. Wyld, *Some Aspects of the Diction of English Poetry,* Oxford 1933. There is a highly historical discussion of the problem in the Preface to Geoffrey Tillotson's *Essays in Criticism and Research,* Cambridge 1942.

8. Marvell's 'To His Coy Mistress'.

9. Louis Teeter. 'Scholarship and the Art of Critiism', *ELH,* V (1938), p. 183,

10 Charles Bally, *Traité de la stylistique francaise.* Heidelberg 1909, Leo Spitzer also, at least in his earlier studies, identified stylistics with syntax : see 'Uber syntaktische Methoden auf romanischen Gebiet', *Die neueren Sprachen,* XXV (1919), p. 338.

11. On 'Grand Style', see Matthew Arnold's *On Translating Homer* and G. Saintsbury's 'Shakespeare and the Grand Style', 'Milton and the Grand Style', and 'Dante and the Grand Style', *Collected Essays and Papers,* London 1923, Vol. III.

12. Friedrich Kainz, 'Höhere Wirkungsgestalten des sprachlichen Ausdrucks im Deutschen', *Zeitschrift für Asthetik,* XXVIII (1934), pp. 305-57.

13. Wimsatt, op. cit., p. 12.

14. Wilhelm Schneider, *Ausdruckswerte der deutschen Sprache : Eine Stilkunde,* Leipzig 1931, p. 21.

15. See bibilography, section V.

16. See Morris W. Croll's Introduction to Harry Clemons's edition of Lyly's *Euphues,* London 1916.

17. See Henry C. Wyld, *Spenser's Diction and Style,* London 1930; B. R. McElderry, Jun., 'Archaism and Innovation in Spenser's Poetic Diction', *PMLA,* XLVII (1932), pp. 144-70; Herbert W. Sugden, *The Grammer of Spenser's Faire Queene,* Philadelphia 1936.

18. See Austin Warren, 'Instress of Inscape', *Gerard Manley Hopkins, By the Kenyon Critics,* Norfolk, Conn., 1945, pp. 72-88, and in *Rage for Order,* Chicago 1948, pp. 52-65.

19. J. M. Robertson, *The Shakespear Canon,* four vols., London 1922-32.

20. See bibliography, section II.

21. Josephine Miles, 'The Sweet and Lovely Language', *Gerard Manley Hopkins, By the Kenyon Critics,* Norfolk, Conn. 1945, pp. 55-71.

22 Geoffrey Tillotson, *Essays in Criticism and Research,* Cambridge 1942, p. 84.

23. Friedrich Gundolf, *Goethe,* Berlin 1915.

24. Herman Nohl, *Die Kunststile in Dichtung und Musik,* Jena 1915, and *Stil und Weltanschauung,* Jena 1920.

25. *Motiv und Wort, Studen zur Literatur - und Sprachpsychologie,* Hans Sperber. *Motiv und Wort bei Gustav Meyrink,* Leo Spitzer, *Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns,* Leipzig 1918; Josef Körner, *Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme,* Munich, 1921. See also Josef Körner, 'Erlebnis-Motiv -Stoff', *Vom Geiste neuer Literaturforschung. Festchrift für Oskar Walzel,* Wildpark — Potsdam 1924, pp. 80 - 9; Leo Spitzer, *Studien zu Henri Barbusse,* Bonn 1920.

Leo Spitzer, 'Zu Charles Péguys Stil', *Vom Geiste neuer Literaturforschung : Festschrift für Oskar Walzel,* Wildpark - Potsdam 1924, pp. 162 - 83 (reprinted in *Stilstudien,* loc. cit., Vol. II, pp. 301 - 64); 'Der Unanimismus Jules Romains' im Spiegel seiner Sprache', *Archivum Romanicum,* VIII 1924), pp. 59 - 123 (reprinted in *Stilstudien,* loc. cit., II, pp. 208 - 300). On Morgenstern, see note 25.

27. Spitzer, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel (bei Rabelais)*, Halle 1910: 'Pseudo - objektive Motivierung bei Charles - Louis Philippe', *Zeitschrift für französische Sprache und Literature*, XLVI (1923), pp. 659 - 85 (reprinted in *Stilstudien*, loc. cit., Vol. II, pp. 166 - 207).

28. Spitzer, 'Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwereken', *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, VI (1930), pp. 632 - 51 (reprinted in *Romanische Stil und Literaturestudien*, Marburg 1931, Vol. I); see also 'Wortkunst und Sprachwissenschaft', *Germanische - romanische Monatsschrift*, XIII (1925), pp. 169 - 86 (reprinted in *Stilstudien*, loc. cit., Vol. II, pp. 498 - 536); 'Linguistics and Literary History' *Linguistics and Literary History*, Princeton 1948, pp. 1 - 40.

29. From *Comparative Literature* X (1958), 371. See my icle 'Leo Spitzer 887 - 1960)' in *Comparative Literature*, XII (1960), 310 - 34. With ful. ibliography of Sp tzer's numerous writings.

30. e.g. Fritz Strich, 'Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrl nderts', *Abhand gen zur deutschen Literaturgeschichte, Franz Muncker . . . dargebr cht*, Munich 1- pp. 21 - 53, esp. p. 37.

31. See Morris W. Croll's excellent essay, 'The Baroque St le in Prose', *Stu ies in English Philology : A Miscellany in Honour of F. Klaeber*, Minneapolis 1929, pp. 4 7 - 56; also George Willianmson, *The Senecan Amble*, Chicago 1951

32. See bibliography, section IV. 33

33 See bibliography, section IV.

प्रकरण १५ वे

प्रतिमा, रूपक, प्रतीक आणि दिव्यकथा

1. Max Eastman, *The Literary Mind in an Age of Science*, New york 1931, p. 165.

2. On 'Types of Discourse', see Charles Morris, *Signs, Languages, and Behaviour*, New York, 1946, p. 123 ff. Morris distinguishes twelve kinds of 'discourse', of which those relevant to our chapter — and our four terms — are 'Fictive' (the World of the Novel) 'Mythological', and 'Poetic'.

3. *Monosign* and *plurisgn* are used by Philip Wheelwright, in 'The Semantics of Poetry', *Kenyon Review*, II (1940), pp. 263 - 83. The plurisign is 'semantically reflexive in the sense that it is a part of what it means. That is to say, the pluurisign, the poetic symbol, is not merely employed but enjoyed; its value is not entirely instrum al but largely esthetic, intrinsic.'

Psychology, New York 192; June Downey, *Creative Imagination : Studies in the Psychology of Literature*, New York 1929: Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, Paris 1936.

4. See I . G. Boring, *Sensation and Per eption in the History of Experimental Psychology*, New York 1942; June Downey, *Creative Imagination : Studies in the Psychology, of Literature*, New York 1929; Jean - Paul Sartre. *L'Imagination*, Paris 1936.

5. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism,* London 1924, Chapter XVI, 'The Analysis of a Poem'

6. Ezra Pound, *Pavannes and Divisions.* New York 1918; T. S. Eliot, 'Dante', *Selected Essays,* New York 1932, p.204; Eliot, 'A Note on the Verse of John Milton', *Essays and Studies by Members of the English Association,* XXI, Oxford 1936, p. 34.

7. 'Modern psychology has taught us that these two senses of the term "image" overlap. We may say that every spontaneous mental image is to some extent symbolical.' Charles Baudouin, *Psycholoanalysis and Aesthetics,* New York 1924, p. 28.

8. J. M. Murry, 'Metaphor', *Countries of the Mind,* second series, London 1931, pp. 1-16; L. MacNeice, *Modern Poetry,* New York 1938, p. 113.

9. An admirable study of one literary movement and its influence upon another is René Taupin's *L'Influence du symbolisme francaise sur la poésie américaine. . .* Paris 1929.

10. For the terminology here followed, see Craig la Drière, *The American Bookman,* I (1944), pp. 103-4.

11. S. T. Coleridge, *The Stateman's Manual : Complete Works* (ed. Shedd), New York 1853, Vol. I, pp. 437-8. This distinction between symbol and allegory was first clearly drawn by Goethe. See Curt Richard Müller, *Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung,* Leipzig 1937.

12. J. H. Wicksteed, *Blake's Innocence and Experience...,* London 1928, p. 23; W. B. Yeats, *Essays,* London 1924, p. 95 ff., on Shelley's 'Ruling Symbols'.

When do metaphors become symbols ? (a) When the 'vehicle' of the metaphor is concrete-sensuous, like the lamb. The cross is not a metaphor but a metonymic symbol, representing Him who died upon it, like St Lawrence's gridiron and St Catherine's Wheel, or representing suffering, in which case the *instrument* signifies that which it does, the effect of its action. (b) When the metaphor is recurrent and central, as in Crashaw and Yeats and Eliot. The normal procedure is the turning of images into metaphors and metaphors into symbols, as in Henry James.

13. The 'Blakean heterodoxy', says M. O. Percival *(Blake's Circle of Destiny,* New York 1938, p. 10; 'was equally traditional with Dante's orthodoxy'. Says Mark Schorer *(William Blake,* New York 1946, p. 23) : 'Blake, like Yeats, found metaphorical support for his dialectrical view in . . . the system of correspondence of Swedenborg and Boehme, in the analogical pursuits of the cabbalists, and in the alchemny of Paracelsus and Agrippa.'

14. See the comments on Frost of Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition.* Chapel Hill 1939, p. 110 ff.

15. See Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie,* Leipzig 1872.

16. For a representative group of definitions, see Lord Raglan's *The Hero....* London 1937

17. See Fritz Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner,* two vols., Berlin 1910.

18. S. H. Hooke, *Myth and Ritual,* Oxford 1933; J. A. Stewart, *The Myths of Plato,* London 1905; Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen,* Vol. II, 'Das mythische Denken', Berlin 1925, p. 271 ff. (English tr. New Haven 1955).

19. Georges Sorel, *Reflexions on Violence* (tr. T. E. Hulme), New York 1914; Reinhold Neibuhr, 'The Truth Value of Myths', *The Nature of Religious*

Experience. . ., New York 1937.

20. See especially R. M. Gustalla, *Le Mythe et le livre : essai sur l'origine de la littérature*, Paris 1940.

21. See Donald Davidson, 'Yeats and the Centaur', *Souther Review*. VII (1941), pp. 510-16.

22. Arthur Machen's *Hieroglyphics*. London 1923, ably (if untechnically, and in a highly romantic version) defends the view that religion (i.e. myth and ritual) constitutes the larger climate within which alone poetry (i.e. symbolism, aesthetic contemplation) can breathe and grow.

23. The standard ancient classification of the schemes and tropes in Quintilian's *Institutes of Oratory*. For the most elaborate Elizabethan treatment, see Puttenham's *Arte of English Poesie* (ed. Willcock and Walker), cambridge 1936.

24. Karl Bühler, *Sprachteorie*. Jena 1934, p. 343; Stephen J. Brown, *The World of Imagery*, p. 149 ff..; Roman Jakobson, 'Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak', *Slavische Rundschau*, VII (1935), pp. 357-73.

25. D. S. Mirsky, 'Walt Whitman : Poet of American Democracy', *Critics Group Dialectics*, No. 1, 1937, pp. 11-29.

26. G. Campbell, *Philosophy of Rhetoric*, London 1776, pp. 321 326

27. I. A. Richards, *Philosophy of Rhetoric*, London 1936, p. 117, calls Campbell's first type the 'verbal metaphor', for he holds that literary metaphor is not a verbal linkage but a transaction between contexts, an analogy between objects.

28. See Milman Parry, 'The Traditional Metaphor in Homer', *Classical Philology*, XXVIII (1933), pp. 30-43. Parry makes clear Aristotle's unhistoric identification of homer's metaphorism with that of later poets; compares Homer's fixed metaphors' to those of Old-English poets and (more restrictedly) to those of eighteenth-century Augustans.

29. See C. Bally, *Traite de stylistique francaise*, Heidelberg 1909, Vol. I, p. 184 ff. . 'Le langage figuré'. On pp. 194-5, Bally, speaking not as a literary theorist but as a linguist, classifies metaphors as : 'Images concrètes, saisies par l'imagination, images affectives, saisies par une opération intellectuelle. . . .' His three categories I should call (I) poetic metaphor; (2) ritual ('fixed') metaphor; and (3) linguistic (etymological, or buried) metaphor.

30. For a defence of ritual metaphor and guild images in the style of Milton, see C. S. Lewis, *Preface to Paradise Lost*, London 1942, pp. 39 ff.

31. See Heinz Werner, *Die Ursprünge der Metapher*, Leipzig 1919.

32. Hermann Pongs, *Das Bild in der Dichtung*. I : *Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*, Marburg 1927. II : *Voruntersuchungen zum Symbol*, Marburg 1939.

33. L. B. Osborn (ed.), *The. . . Writings of John Hoskyns*, New Haven 1937, p. 125; George Campbell, *Philosophy of Rhetoric*, pp. 335-7; A. Pope, *The Art of Sinking;* A. Dion, *L'Art d'écrire*, Quebec 1911, pp. 111-12.

34. Thomas Gibbons, *Rhetoric . . .* , London 1767, pp. 15-16.

35. John Dryden, *Essays* (ed. W. P. Ker), Oxford 1900, Vol. I, p. 247 ('Dedication of *The Spanish Friar*).

36. See I. A. Richards, *Philosophy of Rhetoric*, London 1936, pp. 117-18 : 'A very

broad division may be made between metaphors which work through some direct resemblance between the two things, the tenor and the vehicle, and those which work through some common attitude which we may . . . take up towards them both.'

37. The later Shakespeare abounds in rapidly shifting figures, what older pedagogues would call 'mixed metaphors'. Shakespeare thinks quicker than he speaks, one could put it, says Wolfgang Clemen, *Shakespeares Bilder* . . . , Bonn 1936, p. 144 (English tr., *The Development of Shakespeare's Imagery*, Cambridge, Mass. 1951).

38. H. W. Wells, *Poetic Imagery*, New York 1924, p. 127. The passage quoted is from Donne's *The First Anniversary : An Anatomy of the World* . . . , VV. 409-12.

As characteristic users of the Radical image, Wells (op. cit., pp. 136-7) cites Donne, Webster, Marston, Chapman, Tourneur, and Shakespeare, and out of the late nineteenth century, George Meredith (whose *Modern Love* he pronounces 'an unusually condensed and interesting body of symbolic thought') and Francis Thompson.

39. The imagery of *Macbeth* is brilliantly considered by Cleanth Brooks in 'The Naked Babe and the Cloak of Manliness', *The Well Wrought Urn*, New York 1947, pp. 21-46.

40. As far back as Quntilian *(Institutes*, Bk VIII, chap. 6), a basic distinction between kinds of metaphors has been felt to equate the distinction between organic and inorganic. Quintillian's four kinds are : one sort of living thing for another; one inanimate thing for another; the inanimate put for the animate; and the animate put for the inanimate.

Pongs calls the first of his types of *Beseeltypus* and the second the *Erfühltypus*. The first animizes or anthropomorphizes; the second empathizes.

41. For Ruskin on the 'Pathetic Fallacy', see *Modern Painters*, London 1856, Vol. III Pt. 4. The examplescited exempt the simile from indiment because it keeps natural fact separate from emotional evaluation.

On the polar heresies of Anthropomorphism and symbolism, see M.T.-L. Penido's brilliant book, *Le Rôle de l'analogie en théologie dogmatique*, Paris 1931, p. 197 ff.

42. M.A. Ewer, *Survey of Mystical Symbolism*, London 1933, p. 164-6.

43. Vossler, Spengler, T. E. Hulme *(Speculations*, London 1924), and Yeats, as well as Pongs, have been stimulated by Wilhelm Worringer's *Abstraktion and Einfühlung*, Berlin 1908 (English tr., *Abstraction and Empathy*, New York 1953).

Our first quotation comes from Joesph Frank's admirable study of 'Spatial Form in Modern Literaure', *Sewanee Review*, LIII (1945), p. 645; our second from Spengler, who quotes Worringer in his discussion of the Magian culture, *Decline of the West*, New York 1926, Vol. I, pp. 183 ff., 192.

44. See Ernest Kris, 'Approaches to Art', in *Psychoanalysis Today* (ed. S. Lorand), New York 1944, pp. 360-2.

45. W. B. Yeats, *Autobiography*, New York 1938, pp. 161, 219-25.

46. K. Vossler, *Spirit of Language in Civilization* (tr. London 1932), p. 4. Karl Vossler well remarks that mages and mystics are permanent and opposed types. 'There is constant strife between magic, which uses language as a tool and thereby seeks to bring as much as possible, even God, under its control, and mysticism, which breaks, makes valuless, and rejects, all forms.'

47. H. Pongs, *Das Bild*, Vol. I, p. 296.

48. Emily Dickinson, *Collected Poems*, Boston 1937, pp. 192, 161; see also p. 38 ('I

laughed a *wooden* laugh') and p. 215 ('A clock stopped — not the mantel's').

49. For the significance of Byzantium, see Yeats' *A Vision* London 1938, pp. 279 - 81

50. Herman Nohl, *Stil und Weltanschauung*, Jena 1920.

51. See Emile Calliet, *Symbolisme et ames primitives*, Paris 1936, for a remarkably unblushing, uncritical acceptance of equivalence between the prelogical mind of primitive peoples and the aims of *Symboliste* poets.

52. MacNeice, op. cit., p. III.

53. See Harold Rosenberg, 'Myth and Poem', *Symposium*, II (1931), pp. 179 ff.

54. Gladys Wade, *Thomas Traherne*, Princeton 1944, pp. 26-37. See the critical review of the book by E.N.S. Thompson, *Philological Quarterly*, XXIII (1944) pp. 383-4.

55. Dr. Johnson, *Lives of the Poets*, 'Thomson

On the argument from imagistic silence, including the examples we cite, see L. H. Hornstein's penetrating 'Analysis of Imagery', *PMLA*, LVII (1942), pp. 638 - 53.

56. Mario Praz, *English Studies*, XVIII (1936), pp. 177 - 81, wittily reviews Caroline Spurgeon's *Shakespare's Imagery and What it Tells Us (Cambridge* 1935), especially its first part, 'The Revelation of the Man', with its 'fallacy of trying to read . . . into Shakespeare's images his senses, tastes, and interests, and rightly praises Clemen (whose book appeared in 1936) for thinking that 'Shakespeare's use and choice of images is not so much conditioned by his own personal tastes as by what are in each case his artistic intentions . . .

57. Caroline Spurgeon's essay is reprinted in Anne Bradby's *Shakespeare Criticism*, 1919-35, London 1936, pp. 18-61.

On autobiography and *Hamlet*, see C. J. Sisson, *The Mythical Sorrows of Shakespeare*, London 1936.

58. T. S. Eliot, 'Hamlet', *Selected Essays*, London 1932, pp. 141-6.

59. G. Wilson Knight : *Myth and Miracle : An Essay on the Mystic Symbolism of Shakespeare*, London 1929; *The Wheel of Fire*, London 1930; *The Imperial Theme*, London 1931: *The Christian Renaissance*, Toronto 1933; *The Burning Oracle*, London 1939; *The Starlit Dome*, London 1941.

60. Wolfgang Clemen, *Shakespeares Bilder*, Bonn 1936 (English tr. Cambridge, Mass. 1951.).

प्रकरण १६ वे

कथात्मक साहित्य प्रकृती आणि प्रकार

1. Sidney : 'Now for the poet, he nothing affirmeth, and therefore never lieth.'

2. Wilson Follett, *The Modern Novel*, New York 1918, p. 29.

3. The reader's exhortation that the novelist 'deal with life' is often 'an exhortation to preserve certain conventions of nineteenth - century prose fiction' : Kenneth Burke, *Counter statement*, New York 1931, p. 238; see also p. 182 and p. 219.

4. D. McCarthy, *Portraits,* London 1931, pp. 75, 156.

5. J. Frank, 'Spatial Form in Modern Literature', *Sewanee Review,* LIII (1945) pp. 221 - 40, 433 - 56. Reprinted in *Criticism* (Schorer, Miles, McKenzie), New York 1948, pp. 379 - 92.

6. The first two chapters of *Pride and Prejudice* are almost exclusively dialogue, while the third chapter opens with narrative summary, then returns to the 'scenic' method.

7. Clara Reeve, *Progress of Romance,* London 1785.

8. Hawthorne, prefaces to *The House of the seven Gables* and *The Marble Faun.*

9. Poe's 'Philosophy of composition' opens with a quotation from Dickens : 'Are you aware that Godwin wrote his *Caleb Williams* backwards ?' Earlier, in a review of *Barnaby Rudge,* Poe had cited Godwin's novel as a masterpiece of close plotting.

10. *Motif* is commonly used in English criticism; but A. H. Krappe, *Science of Folklore,* London 1930, sensibly urges that we use the English *motive* instead of the French form, which in turn acquired *its* sense under the influence of the german *Motive.*

11. See Aarne - Thompson, *Types of the Folk - Tale,* Helsinki 1928.

12. See G. Polti, *Thirty - six Dramatic Situations,* New York 1916; P. Van Tieghem, *La Littérature comparée,* Paris 1931, p. 87 ff.

13. Sir Walter Scott, quoted by S. L. Whitcomb, *Study of a Novel,* Boston 1905, p. 6. Whitecomb calls *motivation* 'a technical term to denote the causation of the plot-movement, especially in reference to its conscious artistic arrangement.

The openeing sentence of *Pride and Prejudice* is a good example of 'motivation' explicitly (even parodically) stated : 'It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife.'

14. Dibelius, *Dickens,* second ed., Leipzig 1926, p. 383.

15. We refer here especially to Tomashevsky' s treatment of 'Thematology' in his *Teoriya literatury,* Leningrad 1931.

16. See the discussion of 'tempo' in Carl Grabo's *Technique of the novel,* New York 1928, pp. 214 - 36, and 'Zeit' in Petsch's *Wesen und Formen der Erzählkunst,* Halle 1934, p. 92 ff.

17. See E. Berend, 'Die Namengebung bei Jean Paul', *PMLA,* LVII (1942), pp. 820 - 50; E. H. Gordon, 'The Naming of Characters in the Works of Dickens', *University of Nebraska Studies in Language,* etc. 1 917; also John Forster's *Life of Dickens,* Bk IX, ch.7, citing lists of names from the novelist's memoranda.

Henry James talks about the naming of his characters in the memoranda printed at the end of his unfinished novels, *The Ivory Tower* and *The Sense of the Past* (both 1917). See also James's *Notebooks* (ed. Matthiessen and Murdock), New York, 1947, pp. 7 - 8 and *passim.*

On Balzac's character -naming, see E. Faguet, *Balzac* (Eng. tr. London 1914), p. 120; and on Gogol's V. Nabokov's *Gogol,* New York 1944, p. 85 ff.

18. Flat and round characterization : see E. M. Forster, *Aspects of the Novel,* London 1927, pp. 103 - 4.

19. On the typology of English heroines, see R. P. Utter and G. B. Needham, *Pamela's Daughter's* New York 1936. On the polarity of light and dark heroines, see F. Carpenter, 'Puritans Preferred Blondes', *New England Partisan review,* VIII (1941), pp. 362 -81.

20 Dibelius, *Dickens,* Leipzig 1916.

21. Mario Praz, *The Romantic Agony,* London 1933.

22. See Arthur Sewell, Place and Time in Shakespeare's Plays', *Studies in Philology* XLII (1945.), pp. 205 - 24.

23. See P. Lubbock, *Craft of fiction,* London 1921, pp. 205 - 35.

24. Otto Ludwig, 'Romanstudien', *Gesammelte Schriften,* VI (1891), p. 59 ff.; Maupassant, Introduction to *Pierre et Jean* (1887); H. James, Pre- aces to the Net York Edition (collected as *The Art of the novel,* New York 1934), See also Oskar Walzel's Objective Erzählung', in *Das Workunstwerk,* Leipzig 1926, p. 182 ff., and J. Beach, *The Twentieth - Century Novel,* New York 1932.

25. Ludwig, op., cit., pp. 66 - 7 : The structure of Dickens's novels is analogous to that of plays, 'Seine romance sind erzhlte dramen mit Zwischenmusik, *d.i. erzahlter.'*

On James and ibsen, see francis Fergusson, 'James' Idea of dramatic Form', *Kenyon Review* V (1943), pp. 495 - 507.

26. On'picture' and 'scene', see Jame's *Art of the novel,* pp. 298 - 300, 322 - 3.

27. ibid., pp. 320 - I, 327 - 9. James attacks narration in the first person as well as the 'mere muffled majesty of irresponsible "authorship"' (the omniscient narrator).

28. R. Fernandez, 'La Méthode de Balzac : le récit et l'esthétique du roman', *Messages,* Paris 1926, p. 59 ff. (English tr. London 1927, pp. 59 - 88).

29. Oskar Walzel, 'Von "erlebter Rede", *Das Wortkunstwerk,* Leipzig 1926, p. 207 ff., Albert Thibaudet, *Flaubert,* Paris 1935, pp. 229 - 32; E. Dujardin, *Le Monologue intérieur . . . ,* Paris 1931; Albercht Neubert, *Die Stilformen der 'erlebten Rede' in neueren englischen Roman,* Halle 1957 (with bibliography); William James, *Principles of Psychology,* New York 1980, Vol. I p. 243 : chap, IX, in which the phrase appears, is called 'The Stream of Thought'.

30. Lubbock, op. cit., p. 147. 'When Strether's mind is dramatized, nothing is shown but passing images that anybody might detect, looking down upon a mind grown visible' (ibid., p. 162).

31. Sec L. E. Bowling, 'What Is the Stream of Consciousness Technique ?' *PMLA,* LXV (1950), pp. 337 - 45, Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel,* Berkeley, Calif., 1954, and Melvin Friedman, *Stream of Consciousness : A Study in Literary Method,* New Haven 1955.

प्रकरण १७ वे

साहित्य-प्रकार

1. Croce, *Aesthetic* (tr, Ainslie), London 1922. See Chs. IX and XV.

2. N. H. Pearson, 'Literary Forms and Types. . . ', *English Institute Annual,* 1940 (1941), p. 59 ff., especially p. 70.

3. W. P. Ker, *Form and Style in Poetry,* London 1928, p. 141.

4. Harry Levin, 'Literature as an Institution', *Accent,* VI (1946), pp. 159-68

(reprinted in *Criticism,* New York 1948, pp. 546-53).

5. A. Thibaudet, *Physiologie de la critique,* Paris 1930, p. 184 ff.

6. But see C. E. Whitmore, 'The Validity of Literary Definitions', *PMLA,* XXXIX (1924), pp. 722-36, especially pp. 734-5.

7. Karl Viëtor, 'Probleme der literaischen Gattungsgeschichte', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft . . . ,* IX (1931), pp. 425-47 (reprinted in *Geist und Form,* Bern 1952, pp. 292-309) : an admirable discussion which avoids positivism on the one hand and 'metaphysicalism' on the other.

8. Goethe calls ode, ballad, and the like 'Dichtarten', while epic, lyric, and drama are 'naturformen der Dichtung' — 'Es gibt nur *drei echte* Naturformen der Poesie : die klar erzahlende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde : Epos, Lyrik und Drama' — (Notes to *Westöstlicher Divan,* Goethe's *Werke,* Jubiläumsausgabe, Vol V, pp. 223-4). English terminology is troublesome : we might well use 'types' of our major categories (as does N. H. Pearson) and 'genres' of the species, tragedy, comedy, the ode, etc.

The word *genre* is late in establishing itself in English. In its literary sense, it does not appear in the N.E.D. (nor does *kind*); eighteenth - century writers, e.g. Johnson and Blair, commonly use *species,* as the term for 'literary kind'. In 1910, Irving Babbitt (preface to *The New Laokoön*) speaks of *genre* as becoming established in English critical usage.

9. 'Plato is mightily aware of the ethical dangers of impersonation. For a man damages his own vocation if he is allowed to imitate the callings of others . . .' James J. Donohue, *The Theory of Literary Kinds. . .,* Dubuque, Iowa, 1943, p. 88. For Aristotle, ibid., p.99.

10. Hobbes, in *Critical Essays of the Seventeenth Century* (ed. J. E. Spingarn), Oxford 1908, pp. 54-5.

11. E. S. Dallas, *Poetics : An Essay on Poetry,* London 1852, pp. 81, 91, 105.

12. John Erskine, *The Kinds of Poetry,* New York 1920, p. 12.

13. Roman Jakobson, 'Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak', *Slavische Rundschau,* VII (1935), pp. 357-73.

14. On the oral recitation of poetry, John Erskine *(The Elizabethan Lyric,* New York 1903, p. 3) points out the tradition survived as late as Wordsworth, who, in the 'Preface' (1815) of his poems says : 'Some of these pieces are essentially lyrical; and, therefore, cannot have their due force without a supposed musical accompaniment; but, in much the greatest part, as a substitute for the classic lyre or romantic harp, I require nothing more than an animated or impassioned recitation, adapted for the subject.

15. While Shaw and Barrie made a bid for a double audience by their prefaces and their novelistically detailed, imagistically suggestive stage directions, the whole tendency of dramaturgic doctrine today is against any judgement of a play divorced from, not inclusive of, its stagecraftness or theatreness : the French tradition (Coquelin, Sarcey) and the Russian (Stanislavsky — Moscow Art Theatre) agree on this.

16. Veit Valentin ('Poetische Gattungen', *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte,* Vol. V, 1892, p. 34 ff.) also, on different grounds, questions the canonical three. One should, he says, distinguish 'die epische, die lyrische, und die reflektierende Gattung . . . die Dramatik ist keine poetische Gattung, sondern eine poetische Form.'

17. Thibaudet, op. cit., p. 186.

18. Aristotle, *Poetics,* Chap. 14 : 'One should not seek every pleasure from tragedy but only that proper to it.'

19. More accurately, the eighteenth century has two octosyllabic sequences — a comic (going back to *Hudibras* and coming on through Swift and Gay) and a meditative-descriptive (going back to 'L'Allegro' and, especially, 'Il Penseroso').

20.Not till 1849, apparently, were the 'Lake Poets' first definitely grouped with Shelley, Keats, and Byron as English Romantics. See Wellek, 'The Concept of Romanticism in Literary History', *Comparative Literature,* Vol. I (1949), esp. p. 16.

21. Paul Van Tieghem, 'La Question des genres Littéraires', *Helicon,* I (1938), p. 95 ff.

22. There are already many monographs on the Gothic genre — e.g. Edith Birkhead, *The Tale of Terror* . . ., London 1921; A. Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir* . . ., Paris 1923; Eino Railo, *The Haunted Castle,* London 1927; Montague Summers, *The Gothic Quest* . . ., London 1938.

23. *Poetics,* Chap. 24.

24. See Arthur Mizener's reply to Ransom : 'The Structure of Figurative Language in Shakespeare's Sonnets', *Southern Review,* V (1940), pp. 730-47.

25. See Irving Babbitt, *The New Laokoön,* 1910. Andre Chénier (1762-94) held the distinction between genres to be a pehnomenon of nature. In 'L'Invention', he writes :

> La nature dicta vingt genres opposés
> D'un fil léger entre eux chez les Grecs divisés;
> Nul genre, s'echappant de ses bornes prescrites,
> N'aurait osé d'un autre envahir les limites.

26. The social implications of the Renaissance genre hierarchy, long familiar, are specifically studied in Vernon Hall's *Renaissance Literary Criticism,* New York 1945.

27. Van Tieghem, op. cit. p. 99

28. See e.g. Warner F. Patterson's *Three Centuries of French Poetic Theory* . . ., Ann Arbor 1935, Part III, for a list of medieval verse genres and subgenres.

29. See bibliography.

30. For the 'rebarbarization' of literature, see the brilliant article, 'Literature' by Max Lerner and Edwin Mims, Jun. *Encyclopaedia of the Social Sciences,* IX (1933), pp. 523-43.

31. André Jolles, *Einfache Formen,* Halle 1930. Jolles's list corresponds roughly to the list of folk-types, or 'forms of popular literature', studied by Alexander H. Krappe in his *Science of Folk-Lore,* London 1930 : the Fairy Tale, the Merry Tale (or Fabliau), the Animal Tale, the Local Legend, the Migratory Legend, the Prose Saga, the Proverb, the Folk-Song, the Popular Ballad, Charms, Rhymes, and Riddles.

32. Ferdinand Brunetiere. *L Evolution des genres dans l'histoire de la litterature* Paris 1890.

33. Van Tieghem. *Helicon. I* (1938), p. 99.

34 Viétor has held both positions in turn : see his *Geschichte der deutschen Ode* Munich 1923) and 'essay cited in note 7; see also Günther Müller, 'Bemerkungen zur Gattungspoetik', *Philosophischer Anzeiger,* III (1929), pp. 129-47.

प्रकरण १८ वे

मूल्यमापन

1. S. C. Pepper, *Basis of Criticism,* Cambridge, Mass. 1945, p. 33 : 'Definition — as the *qualitative criterion of aesthetic judgement determining what is or is not an aesthetic value and whether its value is positive or negative. Intrinsic standards — as quantitative* criteria determining the amount of aesthetic value . . . . Standards are therefore derived from definitions : the quantitative criteria come from the qualitative.'

2. We are talking now of 'literature', using the word as a 'qualitative criterion' (whether it is literary in its nature — literature and not science, social science, or philosophy); we are not using the word in its honorific, comparative sense, of 'great literature'.

3. Pepper thus puts a paralle issue (op. cit., p. 87n.) : 'A hostile writer is likely to pose the dilemma : either explicit practical purpose with a definite conceptual goal aimed at and attained, or passive enjoyment without a goal. The Kantian antinomy and Bertram Morris's paradox of an aesthetic purpose that is not a set purpose break the dilemma open the strikingly exhibit this third sort of mental being which is neither *conation* nor *sensation* but a *specific aesthetic activity.'*

4. If one takes the inclusive view, he does not deny aesthetic value in literature, but asserts, coexistent with it, other values; and in his judgement of literature he either blends the ethico - political and the aesthetic or he makes a double judgement. See N. Foerster, 'The Aesthetic Judgment and the Ethical Judgment', *The Intent of the Critic,* Princeton 1941. p. 85.

5. T. M. Greene. *The Arts and the Art of Criticism,* Princeton, 1940, p. 389.

6. 'The "greatness" of literature cannot be determined solely by literary standards, though we must remember that whether it is literature or not can be determined only by literary standards', *Essays Ancient and Modern,* New York 1936, p. 93.

7. On form, see W. P. Ker, *Form and Style in Poetry,* London 1928, especially pp. 95-104 and pp. 137-45; C. La Drière, 'Form', *Dictionary of World Literature,* p. 250 ff.; R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk,* Halle 1931; 'Das Form-Inhalt Problem im literarischen Kunstwerk', *Helicon,* I (1938), pp. 51-67.

8. Emil Lucka's brilliant essay, 'Das Grundproblem der Dichtkunst', *Zeitschrift für Asthetik,* XXII (1928), p. 129-46, studies 'wie sich Welt in Sprache verwandelt. . .' In an unsuccessful poem or novel, says Lucka, 'fehlt die Identität von Welt und Sprache'.

9. See Dorothy Walsh, 'The Poetic Use of Language', *Journal of Philosophy,* XXXV (1938), pp. 73-81.

10. J. Mukarovský, *Aesthetic Function, Norm, and Value as Social Facts,* Prague 1936, in Czech.

11. Pepper's 'contextualistic' criticism seems largely relevant here, for its prime test is vividness, and its emphasis is on contemporary art as most likely to meet the test : '. . . if the art of an earlier age appeals to a later, it is often for other than the original reasons, so that . . . critics are required in each age to register the aesthetic judgements of that age.' (op. cit., p. 68.)

12. George Boas, *A Primer for Critics*, Baltimore 1937, p. 136 and *passim*.

13. T. S. Eliot, *Use of Poetry*, Cambridge, Mass, 1933, p. 153.

14. This is Pepper's 'organistic criticism' (op. cit., esp. p. 79), earlier represented by Bosanquet's *Three Lectures on Aesthetic*, London 1915.

15. See Lascells Abercrombie's *Theory of Poetry* (1924) and his *Idea of Great Poetry* (1925).

16. L. A. Reid, *A Study in Aesthetics*, London 1931, p. 225 ff., 'Subjectmatter, Greatness, and the Problem of Standards.'

17. T. M. Greene. *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton 1940, pp. 374 ff., 461 ff.

18. See particularly E. E. Stoll's 'Milton a Romantic', *From Shakespeare to* Joyce, New York 1944, and Mario Praz's *The Romantic Agony*, London 1933.

19. Eliot, op. cit., p. 96.

20. See Jacques Barzun, 'Our Non-Fiction Novelists', *Atlantic Monthly*, CLXXVIII (1946), pp. 129-32, and J. E. Baker, 'The Science of Man', *College English*, VI (1945), pp. 395-401

21. Tate, *Reason in Madness*, New York 1941, pp. 114-16.

22. [illegible] Kellett, The Whirligig of Taste, London 1929, and *Fashion in Literature*. London 1931; F. P. Chambers, *cycles Cycles of Taste*, Cambridge, Mass. 1928, and *The History of Taste*, New York 1932; Henri Peyre, *Writers and Their Critics : a Study of Misunderstanding*, Ithaca 1944.

23 'Multivalence' : see George Boas. *A Primer for Critics*, Baltimore 1937.

24 E. Pottle *The Idiom of Poetry*, Ithaca 1941; new ed. 1947

25. The critics of the eighteenth century 'were unable to explain the virtues of the poetry of earlier periods, and, for that matter, of their own period' (Cleanth Brooks, 'The Poem as Organism', *English Institute Annual, 1940*, New York 1941, p. 24).

26. 'Dr. Johnson tried to describe Donne's poetry by its defects. . . ' 'The best justice that we can do its shortcomings [those of metaphysical poetry] is to judge them by the normal standards of good poetry, and not to excuse them in the name of quaintness and intellectual frippery. Let Jonson be such a standard, and . . . the Donne tradition will be found to contain a large body of verse that meets the usual requirements of English poetry, and at times as well as the finest' (George Williamson, *The Donne Tradition*, Cambridge, Mass, 1930, pp. 21, 211).

27. F. R. Leavies, *Revaluation : Tradition and Development in English Poetry* London 1936, p. 68 ff.

28. E. Vivas, 'The Esthetic Judgment', *Journal of Philosophy*, XXXIII (1936), pp. 57-69. See Bernard Heyl, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism*, New Haven 1943, p. 91 ff. especially p. 123. Heyl rules out the extremes of 'objectivism' and (much more easily) of 'subjectivism' in order to expound 'relativism', intended as a sensible *via media*.

29. 'Eriger en lois ses impressions personnels, c'est le grand effort d'un homme s' est sincère.' Eliot quotes this, from de Gourmont's *Lettres à L'amazon*, as epigraph to h essay, 'The Perfect Critic', *The Sacred Wood*, 1920.

30. As does Mr Heyl *(New Bearings*, p. 91).

प्रकरण १९ वे

साहित्यिक इतिहास

1. Thomas Warton, *History of English Poetry,* i (1774), p. ii. A fuller discussion may be found in René Wellek's *Rise of English Literary History,* Chapel Hill 1941, pp. 166 - 201.

2. Henry Morley, Preface to *English Writer's,* i, London 1864.

3. Leslie Stephen, *English Literature and Society in the Eighteenth Century,* London 1904, pp. 14, 22.

4. W. J. Courthope, *A History of English Poetry,* London 1895, Vol. i, p. xv

5. Edmund Gosse, *A Short History of Modern English Literature* (London 1897), Preface.

6. See letter to F. C. Roe, 19 March 1924, quoted by Evan Charteris, *The Life and Letters of Sir Edmund Gosse,* London 1931, p. 477.

7. See the quotations in Oliver Elton's lecture on Saintsbury, *Proceedings of the British Academy,* xix (1933), and Dorothy Richardson, 'Saintsbury and Art for Art's Sake', PMLA, lix (1944), pp. 243 - 60.

8. Oliver Elton, *A Survey of English Literature,* 1780 — 1830, London 1912, Vol. i, p. vii.

9. L. Cazamain, *L'Evolution psychologique de la litterature en Angleterre,* Paris 1920, and the second half of E. Legouis and L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise,* Paris 1924.

10. W. P. Ker, 'Thomas Warton' (1910), *Essays,* London 1922, Vol. I, p. 100.

11. T. S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent', *The Sacred Wood,* London 1920, p. 42.

12. R. S. Crane, 'History Versus Criticism in the University Study of Literature', *The English Journal,* College Edition, XXIV (1935), pp. 645 - 67.

13. F. J. Teggart, *Theory of History,* New Haven 1925.

14. See bibliography, section IV.

15. See bibliography, section IV.

16. R. D. Havens, *Milton's Influence on English Poetry,* Cambridge, Mass. 1922.

17. See these discussions : R. N. E. Dodge, 'A Sermon on Source-hunting', *Modern Philology,* IX (1911 - 12), pp. 211 - 23; Louis Cazamain, 'Goethe en Angleterre. Quelques réflexions sur les problèmes d'influence', *Revue Germanique,* XII (1921), 371 - 8; Hardin Craig, 'Shakespeare and Wilson's *Arte of Rhetorique* : An Inquiry into the Criteria for Determining Sources', *Studies in Philology,* XXVIII (1931), pp. 86 - 98; George C. Taylor, 'Montaigne - Shakespeare and the Deadly Parallel', *Philological Quarterly,* XXII (1943), pp. 330 - 37 (giving a curious list of the seventy-five types of evidence actually used in such studies); David Lee Clark, 'What was Shelley's Indebtedness to Keats?' *PMLA,* LVI (1941), pp. 479 - 97 (an interesting refutation of parallels drawn by J. L. Lowes); Ihab H. Hassan, 'The Problem of Influence in Literary History', *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* XIV (1955), 66 - 76; Haskell M. Block, 'The Concept of Influence in Comparative Literature', *Yearbook of Comparative and General Literature,* VII (1958), 30 - 36; Claudio Guillén, 'The Aesthetics of Influence Studies in Comparative Literature' in *Comparative*

Literature : Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association, ed. W. P. Friederich, Chapel Hill, N. C., 1959, Vol. I, pp. 175 - 92.

18. See H. O. White, *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance*, Cambridge, Mass. 1935; Elizabeth M. Mann, 'The Problem of Originality in English Literary Criticism, 1750 - 1800', *Philological Quarterly*, XVIII (1939), pp. 97 - 118; Harold S. Wilson, 'Imitation', *Dictionary of World Literature* (ed. J. T. Shipley), New York 1943, pp. 315 - 17.

19. Sidney Lee, *Elizabethan Sonnets*, two vols., London 1904.

20. Wolfgang Clemen, *Shakespeares Bilder, ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk*, Bonn 1936 (English tr. Cambridge, Mass. 1951).

21. George Saintsbury, *A History of English Prosody*, three vols., 1906 - 10: *A History of English Prose Rhythm*, Edinburgh 1912.

22. Benedetto Croce, 'Storia di temi e storia letteraria', *Probl emi di Estetica*, Bari 1910, pp. 80 - 93.

23. e.g. Andrè Jolles, *Einfache Formen*, Halle 1930; A. N. Veselovsky, *Istoricheskaya Poetika* (ed. V. M. Zhirmunsky), Leningrad 1940 (a selection from writings dating back, in part, to the 1870s); J. Jarcho, 'Organische Struktur des russischen Schnaderhüpfels (castuska)' *Germano - Slavica*, III (1937), pp. 31 - 64 (an elaborate attempt to state the correlation between style and theme by statistical methods, drawing the evidence from a popular genre).

24. W. W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral drama*, London 1906.

25. C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford 1936.

26. Karl Viëtor, *Geschichte der deutschen Ode*, Munich 1923; Günther Müller, *Geschichte des deutschen Liedes*, Munich 1925.

27. See bibliography, chapter 17.

28. Arthur Symons, *The Romantic Movement in English Poetry*, London 1909.

29. See J. Isaacs in *The Times Literary Supplement*, 9 May 1935, p. 301.

30. The first to do so was apparently Thomas Shaw in *Outlines of English Literature*, London 1849.

31. See bibliography, section III, 4.

32. See bibliography, section I.

33. Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation*, Berlin 1926; Julius Petersen 'Die literarischen Generationen', *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. Emil Ermatinger), Berlin 1930, pp. 130 - 87; Eduard Wechssler, *Die Generation als Jugendreihe und ihre Kampf um die Denkform*, Leipzig 1930; Detlev W. Schumann, 'The Problem of Cultural Age-Groups in German Thought : a Critical Review', *PMLA*, LI (1936), pp. 1180 - 1207, and 'The Problem of Age - Groups : A Statistical Approach', *PMLA*, LII (1937), pp. 596 - 608; H. Peyre, *Les Générations littéraires*, Paris 1948.

34. See bibliography, section II.

35. Jan Máchal, *Slovanské literatury*, three vols., Prague 1922 - 9, and Leonardo Olschki, *Die romanischen Literaturen des Mittelaters*, Wildpark - Potsdam 1928 (in *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. Oskar Walzel).

36. H. M. and N. K. Chadwick, *The Growth of Literature*, three vols., London 1932, 1936, 1940.

BIBLIOGRAPHY

प्रकरण १ ले

साहित्य आणि साहित्याभ्यास

I. GENERAL DISCUSSIONS OF LITERARY THEORY AND METHODS OF LITERARY STUDY

Baldensperger, Fernand, *La Littérature : création, succès, durée,* Paris 1913; new ed. Paris 1919

Billeskov, Jansen, F. J., Esthétique de l'auvre d'art littéraire, Copenhagen 1948

Croce, Benedetto, *La critica litteraria : questioni teoriche,* Rome 1894; reprinted in *Primi saggi* (second ed., Bari 1927, pp. 77-199)

Daiches, David, *A Study of Literature,* Ithaca 1948

Dragomirescou, Michel, *La Science de la littérature,* four vols., Paris 1928-9

Eckhoff, Lorentz, *Den Nye Litteraturforskning. Syntetisk Methode,* Oslo 1930

Elster, Ernst, *Prinzipien der Literaturwissenschaft,*two vols., Halle 1897 and 1911

Ermatinger, Emil (ed.), *Die Philosophie der Literaturwissenschaft,* Berlin 1930

Foerster, Norman; McGalliard, John C., Wellek, René; Warren, Austin; Schramm, Wilbur Lang, *Literary Scholarship : Its Aims and Methods,* Chapel Hill 1941

Guérard Albert L., *A Preface to World Literature,* New York 1940

Hytier, Jean, *Les Arts de litérature,* Paris 1945

Kayser, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk. Wine Einführung in die Literaturwissenchaft,* Bern 1948 (Portuguese and Spanish translations)

Kridl, Manfred, *Wstep do badań nad dzielem literackiem,* Wilno 1936

'The Integral Method of Literary Scholarship', *Comparative Literature III* (1951), pp. 18-31

Marckwardt, A.; Peckham, M.; Wellek, R., Thorpe, J., 'The Aims, Methods, and Materials of Research in the Modern Languages and Literatures', *PMLA* LXVII (1952), No. 6, pp. 1-37

Michaud, Guy, *Introduction a une science de la litterature, Istanbul 1950*

Momigliano, Attilio (ed.), Problemi ed orientamenti critici di lingua e di litteratura italiano and *Tecnica e teoria letteraria,* Milano 1948

Moluton, R. G., *The Modern Study of Literature,* Chicago 1915

Oppel, Horst, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart : Methodologie und Wissenschaftslehre,* Stuttgart 1939

'Methodenlehre der Literaturwissenschaft', *Deutsche Philologie im Aufrisss (ed. Wolfgang Stammler), Berlin 1951, Vol. I, pp. 39-78*

Petersen, Julius, *Die Wissenschaft von der Dichtung : System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft* — I, *Werk und Dichter,* Berlin 1939

Reyes, Alfonso, *El Deslinde : Prolegómenos a la teoria literaria,* Mexico City 1944

Shipley, Joseph T. (ed.), *Dictionary of World Literature : Criticism — Forms —*

Technique, New York 1943; second ed., 1954
Tomashevsky, Boris, *Teoriya literatury : Poetika,* Leningrad 1925; second ed., 1931
Torre, Guillermo de, *Problemática de la literatura,* Buenos Aires 1951
Walzel, Oskar, *Gehalt und Gestalt im dichterischben Kunstwerk,* Berlin 1923
Wosnessensky, A.N., 'Der Aufbau der Literaturwissenschaft', *Idealistische Philologie,* III (1928), pp. 337-68

II. SOME DISCUSSIONS OF THE HISTORY OF LITERARY STUDIES

Gayley, Charles Mills, 'The Development of Literary Studies During the Nineteenth Century', *Congress of Arts and Science : Universal Exposition : St Louis, 1904,* Vol. III Boston 1906, pp. 323-53
Getto, Giovanni, *Storia delle storie letterarie* [*in Italy only, b*] Milano 1942
Klemperer, Viktor, 'Die Entwicklung der Neuphilologie', *Ramanische Sonderart* Munich 1926, pp. 388-99
Lempicki, Sigmund Von, *Geschichte der deutschen Literaturwessenschaft,* Gottingen 192
Mann, Maurycy, 'Rozwoj syntezy literackiej od jej początkow do Gervinusa,' *Rozpraw Akademii Umiejetnosci,* Serja III, Tom III, Cracow 1911, pp. 230 - 360 (a history o literary historiography from antiquity to Gervinus)
O'Leary, Gerard, *English Literary History and Bibliography,* London 1928
Rothacker, Erich, *Einleitung in die Geistewissenschaften,* Tubingen 1920 (Second (second ed. 1930, contains sketch of the history of German literary history in the nineteenth century).
Unger, Rodolf, Vom Werden und Wesen der neueren deutschen Literaturwissenschaft *Aufsätze Prinzipienlehre der Literaturgeschichte,* Berlin 1929, Vol. I. pp. 33 - 48
Wellek, René, *The Rise of English Literary History,* Chapel Hill 1941; a history o English literary historiography up to Warton (1774)
A History of Modern Criticism 1750-1950, four vols., Vol. I, *The Later Eighteent Century;* Vol. II, *The Romantic Age,* New Haven 1955 (contains much on growth o literary history)

III. DISCUSSIONS OF PRESENT STATE OF LITERARY SCHOLARSHIP

I. *General*

Lunding, Erik, *Strömungen und Strebungen der modernen Literaturwissenschaf* Aarhus, Denmark, 1952
Richter, Werner, "Strömungen und Stimmungen in den Literaturwissenschaften vo heute', *Germanic Review,* XXI (1946), pp. 81 - 113
Van Tieghem, Phillipe, *Tendances nouvelles en histoire littéraire* (Etudes francaise No. 22), Paris 1930
Wehrli, Max, *Allegemeine Literaturewissenschaft,* Bern 1951

Wellek, René, 'The Revolt against Positivism in Recent European Scholarship', *Twentieth-Century English* (ed. William S. Knickerbocker), New York 1946, pp. 67-89

2. *Some English Discussions*

Holloway, John, *The Charted Mirror, Literary and Critical Essays,* London 1960

Knights, L. C., 'The University Teaching of English and History : A Plea for Correlation', *Explorations,* London 1946, pp. 186-99

Leavis, F. R., *Education and the University,* London 1944

'The Literary Discipline and Liberal Education', *Sewanee Review,* LV (1947), pp. 586-609

Lee, Sir Sidney, 'The Place of English Literature in the Modern University', *Elizabethan and Other Essays,* Oxford 1929 (this particular essay dates from 1911), pp. 1 - 19

McKerrow, Ronald B., *A Note on the Teaching of English Language and Literature* (English Association Pamphlet No. 49), London 1921

Potter, Stephen, *The Muse in Chains : A Study in Education,* London 1937

Sutherland, James, *English in the Universities,* Cambridge 1945

Tillyard, E.M.W., *The Muse Unchained : An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge,* London 1958

3. *Some Discussions of German Scholarship*

Benda, Oskar, *Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturwissenschaft,* Vienna 1928

Bruford, W. H., *Literary Interpretation in Germany,* Cambridge 1952

Mahrholz, Werner, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft,* Berlin 1923 (second ed., 1932)

Merker, Paul, *Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte,* Leipzig 1921

Oppel, Horst, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart,* Stuttgart 1939

Rossner, H., *Georgekreis und Literaturwissenschaft,* Frankfurt 1938

Schütze, Martin, *Academic Illusions in the Field of Letters and the arts,* Chicago 1933 (new ed. Hamden, Conn., 1962)

Schultz, Franz, *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte,* Frankfurt a. M. 1929

Vietor, Karl, 'Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte : ein Ruckblick', PMLA, LX (1945), pp. 899 - 916

4. *Information on Russian Formalism*

Erlich, Victor, *Russian Formalism : History — Doctrine* (with preface by René Wellek), The Hague 1955

Gourfinkel, Nina, 'Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie', *Le Monde Slave,* VI (1929), pp. 234 - 63

Kridl, Manfred, 'Russian Formalism', *The American Bookman,* I (1944), pp. 19-30

Neumann, F. W., 'Die formale Schule der russischen Literaturwissenschaft', *Deutsche Vierteljahrschrift fur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* XXIX (1955), pp. 99 - 121

Setschkareff, Vsevolod, 'Zwei Tendenzen in der neuen russischen Literaturtheorie', *Jahrbuch für Asthetik,* III (1955 - 7), pp. 94 - 107

Tomashevsky, Boris, 'La nouvelle ecole d'histoire littéraire en Russie', *Revue des études slaves*, VIII (1928), pp. 226 - 40

Van Tieghem, Phillipe, and Gourfinkel, Nina, 'Quelques produits du formalisme russe', *Revue de littérature comparée*, XII (1932), pp. 425 - 34

Vosnesensky, A., 'Die Methodologie der russischen Literaturforschung in den Jahren 1910 - 25', *Zeitschrift für slavische Philologie*, IV (1927), pp. 145 - 62, and V (1928), pp. 175 - 99

'Problems of Method in the Study of Literature in Russia', *Slvaonic Review*, VI (1927), pp. 168-77

Zhirmunsky, Viktor, 'Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft', *Zeitschrift für slavische Philologie*, I (1925), pp. 117 - 52

IV. AMERICAN DISCUSSIONS ON SITUATION OF LITERARY SCHOLARSHIP AND CRITICISM

Babbitt, Irving, *Literature and the American College*, Boston 1908

Crane, Ronald S., *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto 1953

Foerster, Norman, *The American Scholar : A Study in Litterae Inhumaniores*, Chapel Hill 1929

The study of Letters' *The New Romantics : A Reáppraisal of the new* criticism, Bloomington, Indiana 1962

Gauss, Christian, 'More Humane Letters', *PMLA, LX (1945)*, pp. 1306-12

Hyman, Stanley Edgar, *The Armed Vision : A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*, New York 1948 (new ed. 1955)

Jones, Howard Mumford, 'Literary Scholarship and Contemporary Criticism', *English Iournal* (College edition), XXIII (1934), pp. 740-66

Krieger, Murray, *The New Apologists for Poetry*, Minneapolis 1957

La Drière, James Craig, *Directions in Contemporary Criticism and Literary Scholarship*, Milwaukee, Wis. 1953

Leary, Lewis (ed.) *Contemporary Literary Scholarship : A Critical Review*, New York 1958

Levin, Harry, 'Criticism in Crisis', *Contexts of Criticism*, Cambridge, Mass, 1957, pp. 251-66

Millett, Fred B., *The Rebirth of Liberal Education*, New York 1946

O'Connor, William Van, *An Age of Criticism, 1900-1950*, Chicago 1952

Peyre, Henri, *Writers and Their Critics*, Ithaca 1944

Schutze, Martin, 'Towards a Modern Humanism', *PMLA*, LI (1936), pp. 284 - 99

Sherman, Stuart P., 'Professor Kittredge and the Teaching of English', *Nation, XCVII* (1913), pp. 227-30 (reprinted in *Shaping Men and Women*, Garden City, N. Y. 1928, pp. 65-86)

Shorey, Paul, 'American Scholarship', *Nation*, XCII (1911), pp. 466 - 9 (reprinted in *Fifty Years of american Idealism*, Boston 1915, pp. 401 - 13.

Spitzer, Leo, 'A New Program for the Teaching of Literary History', *American Journal of*

Philology, LXIII (1942), pp. 308-19

'*Deutsche Literaturforschung in Amerika*', *Monatschefte fur deutschen Unterricht*, XXXVIII (1946), pp. 475-80

Stallman, Robert W., 'The New Critics', in *Critiques and Essays in Criticism* 1920-1948, New York 1949, pp. 488-506

Tate, Allen, 'Miss Emily and the Bibliographer', *Reason in Madness*, New York 1941, pp. 100-16

Wellek, René, 'Literary Scholarships', in *American Scholarship in the Twentieth Centur* (ed. M. Curti), Cambridge, Mass 1953, pp. III - 45.

'The Main Trends of Twentieth-Century Criicism', *Yale Review*, LI (1961), pp. 102-18

Wimsatt, W. K., 'Chariots of Wrath : Recent Critical Lessons', *Essays in Criticism*, XII (1962), pp. 1-17

Wimsatt, William K., Jun. and Brooks, Cleanth, *Literary Criticism : A Short History*, New York 1957

Zabel, Morton D., 'Introduction : Criticism in America', in *Literary Opinion in America* (revised ed.), New York 1951, pp. 1-43

'Summary in Criticism', in *Literary History of the United States* (ed, R. Spiller, *et al.*), New York 1948, Vol. II, pp. 1358-73

प्रकरण २ रे

साहित्याची प्रकृती

SOME DISCUSSIONS OF THE NATURE OF LITERATURE AND POETRY

Beardsley, Monroe C., *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958

Blanchot, Maurice, *L'Espace Littéraire*, Paris 1955

Brooks, Cleanth, Jun., *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill 1939 *The Well Wrought Urn*, New York 1947

Bühler, Karl, *Sprachtheorie*, Jena 1934

Christiansen, Broder, *Philosophie der Kunst*, Hanau 1909

Croce, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari 1902 (English tr. by Douglas Ainslie, London 1929)

La Poesia, Bari 1936

'La teoria dell'arte come pura visibilità', *Nuovi Saggi de Estetica*, Bari 1920, pp.239-54

Dessoir, Max, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906

Eastman, Max, *The Literary Mind*, New York 1931

Eliot, T. S., *The use of Poetry and the Use of Criticism*, Cambridge, Mass. 1933

Fraye Northrop, *Anatomy of Criticism : Four Essays*, Princeton 1957

Greene, Theodore Meyer, *The Arts and the Art of Criticism*. Princeton 1940

Hamburger, Kathe, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957

Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931
James, D. G., *Scepticism and Poetry*, London 1937
Lützeler, Heinrich, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bonn 1934
Meyer, Theodor A., *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901
Mukarovaský, Jan, 'La dénomination esthétique et la fonction esthétique de la langue', *Actes du quatrième congrès international des linguistes*, Copenhagen 1938, pp. 98-104
Morris, Charles, 'Aesthetics and the Theory of Signs', *Journal of Unified Science*, VIII (1940), pp. 131-50
'Foundations for the Theory of Signs', *International Encyclopedia of Unified Science*, Vol. I, No. 2.
Signs, Language and Behaviour, New York, 1946
Ogden, C.K. and Richards I.A., *The Meaning of Meaning : A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, London 1923; seventh ed., New York 1945
Osborne, Harold, *Aesthetics and Criticism*, London 1955
Pollock, Thomas C., *The Nature of Literature*, Princeton 1942
Pottle, Frederick A., *The Idiom of Poetry*, Ithaca 1941 ; new enlarged ed. 1946
Press, John, *The Fire and the Fountain. An Essay on Poetry*, London 1955
Ransom, John Crowe, *The New Criticism*, Norfolk, Conn. 1941 *The World's Body*, New York 1938
Richards, Ivor Armstrong, *Principles of Literary Criticism*, London 1924
Sartre, J. P., 'Qu'est-ce que la littérature?' in *Situations II*, Paris 1948 (English tr. by B. Frechtman, New York 1949)
Sewell, Elizabeth, *The Structure of Poetry*, New York 1952
Skeleton, Robin, *The Poetic Pattern*, London 1956
Smith Chard Powers, *Pattern and Variation in Poetry*, New York 1932
Stauffer, Donald, *The Nature of Poetry*, New York 1946
Tate, Allen, (ed.), *The Language of Poetry*, Princeton 1942 (essays by Philip Wheelwright, I.A. Richards, Cleanth Brooks and Wallace Stevens)
Reason in Madness : Critical Essays, New York 1941
Warren, Robert Penn, 'Pure and Impure Poetry', in *Critiques and Essays in Criticism* (ed. R. W. Stallman), New York 1949, pp. 85-104
Wimsatt, William K., Jun., *The Verbal Icon : Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, Ky 1954

SOME DISCUSSIONS OF LITERATURE AS KNOWLEDGE

Aiken, Henry David, 'Some Notes Concerning the Aesthetic and the Cognitive', *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* XIII (1955), pp. 378-94 (reprinted in *Aesthetics Today,* ed. Morris Philipson, Cleveland 1961, pp. 254-74)

Eastman, Max, *The Literary Mind : Its Place in an Age of Science,* New York 1935

Harap, Louis, 'What Is Poetic Truth ?' *Journal of Philosophy,* XXX (1933), pp. 477-88

Hospers, John, *Meaning and Truth in the Arts,* Chapel Hill 1946

Meyer, Theodor A., 'Erkenntnis und Poesie', *Zeitschrift für Asthetik,* XIV (1920), pp. 113-29

Morris, Charles W., 'Science, Art, and Technology', *Kenyon Review,* I (1939), pp. 409-23

Ransom, John Crowe, 'The Pragmatics of Art', *Kenyon Review,* II (1940), pp. 76 - 87

Roellinger, F.X., Jun., 'Two Theories of Poetry as Knowledge'. *Southern Review,* VII (1942), pp. 690-705

Tate, Allen, 'Literature as Knowledge', *Reason in Madness,* New York 1941, pp. 20-61

Vivas, Eliseo, 'Literature and Knowledge', *Creation and Discovery : Essays in Criticism and Aesthetics,* New York 1955, pp. 101-28

Walsh, Dorothy, 'The Cognitive Content of Art', *Philosophical Review,* LII (1943), pp. 433-51

Wheelwright, Philip, 'On the Semantics of Poetry', *Kenyon Review,* II (1940), pp. 263-83

प्रकरण ४ थे

साहित्य-मीमांसा, समीक्षा, आणि इतिहास

DISCUSSION OF RELATIONS OF LITERARY SCHOLARSHIP AND CRITICISM

Brooks, Cleanth, 'Literary Criticism', *English Institute Essays* 1946, New York 1947, pp. 127 - 58

'The New Criticism and Scholarship' *Twentieth-Century English* (ed. William S. Knickerbocker), New York (1946), pp. 371-83

Crane, Ronald S., 'History versus Criticism in the University Study of Literature', *English Journal* (College Edition), XXIV (1935), pp. 645-67

Feuillerat, Albert, 'Scholarship and Literary Criticism', *Yale Review,* XIV (1924), pp. 309-24

Foerster, Norman, 'Literary Scholarship and Criticism', *English Journal* (College edition), XXV (1936), pp. 224-32

Gardner, Helen, *On the Limits of Literary Criticism,* Oxford 1957

Jones, Howard Mumford, 'Literary Scholarship and Contemporary Criticism', *English Journal* (College edition), XXIII (1934), pp. 740-66

Peyre, Henri, *Writers and their Critics,* Ithaca 1944

Spiegelberg, Herbert, *Antirelativismus,* Zurich 1935

Teeter, Louis, 'Scholarship and the Art of Criticism', *ELH,* V (1938), pp. 173-94

Warren, Austin, 'The Scholar and the Critic : An Essay in Mediation', *University of*

Toronto Quarterly, VI (1937), pp. 267-77

Wellek, René, 'Literary Theory, Criticism, and History', *Sewanee Review* LXVIII (1960), pp. I-19 (also in *English Studies Today : Second Series*, ed. G. A. Bonnard, Bern 1961, pp. 53-65)

Wimsatt, William K., Jun., 'History and Criticism : A Problematic Relationship', *The Verbal Icon*, Lexington, Ky 1954, pp. 253-66

प्रकरण ५ वे

विश्वसाहित्य, तुल्यसाहित्य व राष्ट्रसाहित्य

Baldensperger, Fernand, 'Littérature comparée : le mot et la chose', *Revue de littérature comparée*, I (1921), pp. I-29

Beil, E., *Zur Entwicklung des Begriffs der Weltliterature*, Leipzig 1915 (in *Probefahrten*, XXVIII)

Betz, L. P., 'Kritische Betrachtungen über Wesen, Aufgabe und Bedeutung der vergleichenden Literaturgeschichte', *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XVIII (1896), pp. 141-56

La littérature comparée : Essai bibliographique, second ed., Strasbourg 1904

Brunertière, Ferdinand, 'La littérature européenne', *Revue des deux mondes*, CLXI (1900), pp. 326-55 (reprinted in *Variétés littéraires*. Paris 1904, pp. 1-51)

Campbell. Oscar J., 'What Is Comparative Literature ?' *Essays in Memory of Barrett Wendell*, Cambridge, Mass., 1926, pp. 21-40

Croce, Benedetto, 'La letteratura comparata', *Problemi di estetica*, Bari 1910, pp. 73-9

Etiemble, René, 'Littérature comparée, ou comparaison n'est pas raison', *Hygiène des lettres*, Paris 1958, Vol. III, pp. 154-73

Farinelli, Arturo, *Il sogno di una letteratura mondiale*, Rome 1923

Friederich, Warner P., 'The Case of Comparative Literature', *American Association of University Professors Bulletin*, XXXI (1945), pp. 208-19

Guyard, M. - F., *La Littérature comparée*, Paris 1951

Hankiss, Jean. 'Littérature universelle ? *Helicon*. I (1938), pp. 156 - 71

Höllerer, Walter, 'Methoden und Probleme der vergleichenden Literaturwissenschaft', *Germanisch-romanische Montasschrift*, II (1952), pp. 116-31

Holmes, T. Urban, Jun., 'Comparative Literature : Past and Future', *Studies in Language and Literature* (ed. G. C. Coffman), Chapel Hill 1945, pp.62-73

Jones, Howard Mumford, *The Theory of American Literature, Cambridge*, Mass., 1949

Merian-Genast, E. W., 'Voltaires Essai sur la poésie épique und die Entwicklung der Idee der Weltliterature', *Romanische Forscbungen*, XL, Leipzig 1926

Partridge, Eric, 'The Comparitive Study of Literature', *A Critical Medley*, Paris 1926, pp. 159-226

Peyre, Henri, *Shelley et la France*, La Caire 1935, Introduction and pp. 7-19

Posnett, Hutchison Macaulay, *Comparative Literature,* London 1886 'The Science of Comparative Literature', *Contemporary Review,* LXXIX (1901), pp. 855-72
Remak, Henry H. H., 'Comparative Literature at the Crossroads', *Yearbook of Comparative and General Literature,* IX (1960), pp. 1 - 28
'Comparative Literature : Its Definition and Function', *Comparative Literature : Method and Perspective* (ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz), Carbondale, Ill. 1961, p. 3.-37

Texte, Joseph, 'L'histoire comparée des littératures', *Etudes de littérature européenne,* Paris 1898, pp. 1-23
Van Tieghem, Paul, *La littérature comparée,* Paris 1931
'La synthèse en histoire littéraire : Littéerature comparée et littérature générale', *Revue de synthèse historique,* XXXI (1921), pp. 1-21
Wais, Kurt (ed.), *Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte,* Tübingen 1951
Wellek, René, 'The Concept of Comparative Literature', *Yearbook of Comparative Literature* (ed. W. P. Friederich), Vol. II, Chapel Hill 1953, pp. 1-5
'The Crisis of Comparative Literature', *Comparative Literature : Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature* (ed. W. P. Friederich), Hill, N. C., 1959, Vol. I, pp. 149-59
Will, J. S., 'Comparative Literature : Its Meaning and Scope', *University of Toronto Quarterly, VIII (1939), pp. 165-79*

प्रकरण दुवे

प्रमाणांची व्यवस्था आणि छाननी

I. TEXTUAL CRITICISM

Bédier, Joseph, 'La tradition manuscrite du *Lai de l'ombre :* réflexions sur l'art d éditer les anciens textes', *Romania,* LIV (1928), pp. 161 - 96, 321 - 56.
Birt. Theodor, 'Kritik und Hermeneutik', Iwan von Müller's *Handbuch der Altertumswissenschaft,* Vol. I, Part 3, Munich 1913
Bowers, Fredson, *Textual and Literary Criticism,* New York 1959
Chapman, R. W., 'The Textual Criticism of English Classics', *Portrait of a Scholar,* Oxford 1922, pp. 65-79
Cóllomp, Paul, *La Critique des textes, Paris 1931*
Dearing, Vinton A., A Manual of Textual Analysis. Los Angels 1959
Greg, Walter Wilson, *The Calculus of Variants,* Oxford 1927
'Principles of Emendation in Shakespeare', *Shakespeare Criticism,* 1919-35 (ed. Anne Bradby), Oxford 1930, pp. 78-108
'Recent Theories of Textual Criticism', *Modern Philology,* XXVIII (1931), pp.

401-4

Havet, Louis, *Mannuel de critique verbale : appliqué aux textes latins*, Paris 1911

Kantorowicz, Hermann, *Einfübrung in die Textkritik : Systematische Darstellung der textkritischen Grundsätze für Philologen und Juristen*, Leipzig 1921

Maas, Paul, 'textkritik', in Gercke-Norden. *Einleitung in die Altertum swissenschaft*, Vol. I, part 2, Leipzig 1927

Pasquali, Giorgio, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florence 1934 (new ed. 1952)

Quentin, Dom Henri, *Essais de critique textuelle (ecdotique)*, Paris 1926

Severs, J. Burke, 'Quentin's Theory of Textual Criticism', *English Institute Annual*, 1941, New York 1942, pp. 65-93

Shepard, William, 'Recent Theories of Textual Criticism', *Modern Philology*, XXVIII (1930), pp. 129-41

Witkowski, Georg, *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke*, Leipzing 1924

II. BIBLIOGRAPHY

Greg, Walter Wilson, 'Bibliography — an Apologia', *The Library*, XIII (1933), pp. 113-43

'The Function of Bibliography in Literary Criticism Illustrated in a Study of the Tex of *King Lear*', *Neophilologus*, XVIII (1933), pp. 241-62

'The Present Position of Bibliography', *The Library*, XI (1930), pp. 241-62

'What is Bibliography ?' *Transactions of the Bibliographical Society*, XII 1912 pp 39 - 53.

Hinman, Charles, ***The Printing and Proof-reading of the First Folio of Shakespeare*** Oxford 1962

McKerrow, Ronald B., *An Introduction to Bibiliography for Literary Students*, Oxford 1927

Simpson, Percy, 'The Bibliographical Study of Shakespeare', *Oxford Bibliographica Society Proceedings, I (1927), pp. 19-53*

Wilson, F. P., 'Shakespeare and the "New Bibliography"', *The Bibliographical Society 1892-1942; Studies in Retrospect*, London 1945, pp. 76-135

Wilson, John Dover: 'Thirteen Volumes of Shakespeare : a Retrospect', *Modern Languag Review*, XXV (1930), pp. 397-414

III. EDITING

Greg, W. W., *The Editorial Problem in Shakespeare : A Survey of the Foundations of the Text*, Oxford 1942 (revised 1952)

Leach, MacEdward, 'Some Problems in Editing Middle-English Manuscripts', *English Institute Annual*, 1939, New York 1940, pp. 130-51

McKerrow, Ronald B., *Prolegomena for the Oxford Shakespeare : A Study in Editoria method*, Oxford 1939

Stáhlin, Otto, *Editionstechnik*, Leipzig - Berlin 1914

Strich, Fritz, 'Uber die Herausgabe gesammelter Werke , Festschrift Edouard Tièche, Bern

1947, pp. 103-24. Reprinted in *Kunst und Leben,* Bern 1960, pp. 24-41
Witkowski, Georg, loc. cit. under 'Textual Criticism'

प्रकरण ७ वे

साहित्य आणि चरित्र

I. SOME THEORETICAL DISCUSSIONS

Bush, Douglas, 'John Milton', *English Institute Essays,* 1946, New York 1947 (a part of the symposium, 'The Critical Significance of Biographical Evidence', pp. 5 - 11)
Cherniss, Harold, 'The Biographical Fashion in Literary Criticism', *University of California Publications in Classical Philology,* XII (1933-44), pp. 279-92
Dilthey, Wilhelm, *Das Erlebnis und die Dichtung,* Leipzig 1907
Fernandez, Ramon. 'L'Autobiographie et le roman; l'exemple de Stendhal', *Messages,* Paris 1926, pp. 78-109 (English tr. London 1927, pp. 91-136)
Fiedler, Leslie A., 'Archetype and Signature : A Study of the Relationship between Biography and Poetry', *Sewanee Review,* XL (1952), pp. 253-73
Gundolf, Friedrich, *Goethe,* Berlin 1916, Introduction
Lee, Sir Sidney, *Principles of Biography,* Cambridge 1911
Lewis, C. S., and Tillyard, E. N. W., *The Personal Heresy in Criticism,* Oxford 1934
Maurois, André, *Aspects de la biographie,* Paris 1928 (English translation, *Aspect of Biography,* Cambridge 1929)
'The Ethics of Biography', *English Institute Annual,* 1942, New York 1943, pp. 6-28
Oppel, Horst, 'Grundfragen der literaturhistorischen Biographie', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* XVIII (1940), pp. 139-72
Romein, Jan, *Die Biographie,* Bern 1948
Sengle, Friedrich, 'Zum Problem der modernen Dichterbiographie', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* XXVI, (1952), pp. 100 -111
Sission, C. J., *The Mythical Sorrows of Shakespeare,* British Academy Lecture, 1934, London 1934
Stanfield, James Field, *An Essay on the Study and Composition of Biography,* London 1813
White, Newman I., 'The Development, Use, and Abuse of Interpretation in Biography', *English Institute Annual, 1942,* New York 1943, pp. 29-58

प्रकरण ८ वे

साहित्य आणि मनोविज्ञान

I. GENERAL, THE IMAGINATION, THE CREATIVE PROCESS

Arnheim, Rudolf, *et al., Poets at Work,* New York 1948

Auden, W. H., 'Psychology and Art', *The Arts Today* (ed. Geoffrey Grigson), London 1935, pp. 1-21

Béguin, Albert, *L' Ame romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poesie française.* two vols., Marseille 1937; new ed., one vol., Paris 1946

Berkelman, Robert G., 'How to Put Words on Paper', *Saturday Review of Literature,* XXVIII (29 Dec. 1945), pp. 18-19 (on writers' methods of work)

Bühler, Charlotte, 'Erfindung und Entdeckung : Zwei Grundbegriffe der Literaturpsychologie', *Zeitschrift für Asthetik,* XV (1921), pp. 43 - 87

Bullough, Edward, *Asthetics, Lectures and Essays* (ed. Elizabeth M. Wilkinson), London 1957

Busemann, A., 'Uber lyrische Produktivität und Lebensablauf', *Zeitschrift für angewandte Psychologie,* XXVI (1926), pp. 177-201

Chandler, Albert R., *Béauty and Human Nature : Elements of Psychological Aesthetics,* New York 1934

Delacroix, Henri, *Psychologie de l'art.* Paris 1927

De Vries, Louis Peter, *The Nature of Poetic Literature, Seattle 1930*

Dilthey, W., 'Die Einbildungskraft des Dichters', *Gesammelte Schriften,* Vol. VI, Leipzig 1924, pp. 103-241

Downey, June, *Creative Imagination,* London 1929

Frey, Dagobert, 'Das Kunstwerk als Willensproblem', *Zeitschrift fur Asthetik,* XXV (Beilage) (1931), pp. 231-44

Ghiselin, Brewster (ed.), *The Creative Process : A Symposium,* Berkeley, Calif, 1952; new ed. New York 1955

Hargreaves, H. L., 'The "Faculty" of Imagination', *British Journal of Psychology,* Monograph Supplement, III, 1927

Hill, J. C., 'Poetry and the Unconscious', *British Journal of Medical Psychology,* IV (1924), pp. 125 - 33

Koffka, K., 'Problems in the Psychology of Art', *Art, A Symposium, Bryn Mawr Notes and Monographs,* IX (1940), pp. 180-273

Kretschmer, E., *Physique and Character* (tr. Sprott), New York 1925

Kroh, E., 'Eidetiker unter deutschen Dichtern', *Zeitschrift für Psychologie,* LXXV (1920), pp. 118-62

Lee, Vernon, 'Studies in Literary Psychology', *Cotemporary Review,* LXXXIV (1903), pp. 713 - 23 and 856 - 64; LXXXV (1904), pp. 386 - 92

Lucas, F. L., *Literature and Psychology,* London 1951

Malraux, André, *Psychologie de l'art,* three vols., Geneva 1947 - 50 (new version, *Les Voix du silence,* Paris 1951; English tr. by Stuart Gilbert, Garden City, N. Y. 1953)

Maritain, Jacques, *Creative Intuition in Art and Poetry,* New York 1953; new ed., 1955

Marrett, R. R., *Psychology and Folk-lore,* London 1920

Moog, Willy, 'Probleme einer Psychologie der Literature', *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane,* CXXIV (1932), pp. 129-46

Morgan, Douglas N., 'Psychology and Art Today : A Summary and Critique', *Journal of Aestetics,* X (1950), 81-96 (reprinted in *The Problems of Aesthetics,* eds. E. Vivas and

M. Krieger, New York 1953, pp. 30-37)

Müller-Freienfels, R., *Psychologie der Kunst,* two vols., second ed., Leipzig 1923

'Die Aufgaben einer Literaturpsychologie', *Das literarische Echo,* XVI (1913-14), pp. 805-11

Munro, Thomas, 'Methods in the Psychology of Art', *Journal of Aesthetics,* VI (1948), pp. 225-35

Nixon, H. K., *Psychology for the Writer,* New York 1928

Perky, C. W., 'An Experimental Study of Imagination', *American Journal of Psycology,* XXI (1910), pp. 422-52

Plaut, Paul, *Psychologie der produktiven Persönlichkeit,* Stuttgart 1929

Pongs, Hermann, 'L'image poétique et l'inconscient', *Journal de Psychologie,* XXX (1933), pp. 120-63

Reicke, Ilse, 'Das Dichten in psychologischer Betrachtung' *Zeitschrift für Asthetik,* X (1915), pp. 290-345

Ribot, Th., *L'Imagination créatrice,* Paris 1900

Rusu, Liviu, *Essai sur la création artistique,* Paris 1935

Sartre, Jean - P., *L'Imagination,* Paris 1936

Sterzinger, Othmar H., *Grundlinien der Kunstpsychologie,* Vols. I and II, Graz 1938

Tsanoff, Radoslav A., 'On the Psychology of Poetic Construction', *American Journal of Psychology,* XXV (1914), pp. 528-37

II. PSYCHIATRIC AND PSYCHOANALYTICAL STUDIES

Basler, Roy P., *Sex, Symbolism, and Psychology in Literature,* New Brunswick, N. J., 1948

Baudouin, Charles, *Psychoanalysis and Aesthetics* (tr. of *Le Symbole chez Verhaeren),* New York 1924

Bergler, Edmund, *The Writer and Psychoanalysis,* New York 1950

Boeschenstein, Hermann, 'Psychoanalysis in Modern Literature', *Columbia Dictionary of Modern Literature* (ed. H. Smith), New York 1947, pp. 651 - 7

Bonaparte, Marie, *Edgar Poe : étude psychoanalytique. . . ,* Paris 1933

Burchell, S. C., 'Dostoyevsky and the Sense of Guilt', *Psychoan. Rev.,* XVII (1930), pp. 195-207

'Proust', *Psychoan. Rev.,* XV (1928), pp. 300-3

Burke, Kenneth, 'Freud and the Analysis of Poetry', *Philosophy of Literary Form,* Baton Rouge 1941, pp. 258 - 92

Coleman, Stanley, 'Strindberg : the Autobiographies', *Psychoan. Rev.,* XXIII (1936), pp. 248-73

Davis, Robert Gorham, 'Art and Anxiety', *Partisan Review,* XIV (1945), pp. 310-21

Freud, Sigmund, 'Dostoyevsky and Parricide', *Standard Edition of the Collected Psychoanalytical Works,* ed. James Strachey, London 1961, Vol. XXX, pp. 172-94

'The Relation of the Poet to Day-Dreaming'. *Collected Papers* (tr. London 1925), IV, pp. 173 - 83

Hoffman, Frederick J., *Freudianism and the Literary Mind,* Baton Rouge 1945

Hoops, Reinold, *Der Einfluss der Psychoanalyse auf die englische Literatur,* Heidelberg 1934

Hyman, Stanley E., 'The Psychoanalytical Criticism of Literature', *Western Review,* XII (1947-8), pp. 106-15

Jaspers, Karl, 'Stringberg and Van Gogh', *Arbeiten zur angewandten Psychiatrie,* Leipzig, V (1922)

Jones, Dr Ernest, 'A Psycho-analytic Study of *Hamlet', Essays in Applied Psycho-analysis,* London 1923

Hamlet and Oedipus, Garden City, N. Y., 1954

Jung, C. G., 'On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art', *Contributions to Analytical Psychology,* London (1928)

'Psychology and Literature', *Modern Man is Search of his Soul* (tr. Dell and Baynes), New York 1934, pp. 175-99

Kris, Ernst, *Psychoanalytic Explorations in Art,* New York 1952

Lewis, C. S., 'Psychoanalysis and Literary Criticism', *Essays and Studies of the English Association,* XXVII (1941), pp. 7-21

Muschg, Walter, *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft,* Berlin 1930

Oberndorf, Clarence, 'Psychoanalytic Insight of Hawthorne', *Psychoan. Rev.,* XXIX (1942), pp. 373-85

The Psychiatric Novels of O. W. Holmes, New York 1943

Pongs, H., 'Psychoanalyse und Dichtung', *Euphorion,* XXXIV (1933), pp. 38 - 72

Prinzhorn, H., 'Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung', *Zeitschrift für Asthetik,* XIX (1925), pp. 154 - 81

Pruette, Lorine, 'A Psycho-analytic Study of E. A. Poe', *American Journal of Psychology,* XXXI (1920), pp. 370-402

Rank, Otto, *Art and Artists : Creative Urge and Personality Development* (tr. C. F. Atkinson), New York 1932

Rosenzweig, Saul, 'The Ghost of Henry James', *Partisan Review,* XI (1944), pp. 436-55

Sachs, Hanns, *Creative Unconscious,* Cambridge, Mass., 1942, Second ed., 1951

Squires, P. C., 'Dostoyevsky : A Psychopathological Sketch', *Psychoan. Rev.,* XXIV (1937), pp. 365-88

Stekel, Wilhelm, 'Poetry and Neurosis', *Psychoan. Rev., X (1923), pp. 73 - 96, 190 - 208,* 316-28, 457-66

Trilling, Lionel, 'A Note on Art and Neurosis', *Partisan Review,* XII (1945), pp. 41-9 (reprinted in *The Liberal Imagination,* New York 1950, pp. 34-57, 160-80)

'The Legacy of Freud : Literary and Aesthetic', *Kenyon Review,* II (1940), pp. 152-73 (reprinted in *The Liberal Imagination,* New York 1950, pp. 34-57, 160-80)

प्रकरण १ ले

साहित्य आणि समाज

1. GENERAL DISCUSSIONS OF LITERATURE AND SOCIETY AND SOME BOOKS ON INDIVIDUAL PROBLEMS

Bruford, W. H., *Theatre, Drama and Audiance in Goethe's Germany,* London 1950

Duncan, Hugh Dalziel, *Language and Literature in Society, with a Bibliographical Guide to the Sociology of Literature,* Chicago 1953
Daiches, David, *Literature and Society,* London 1938
The Novel and the Modern World, Chicago 1939
Poetry and the Modern World, Chicago 1940
Escarpit, Robert, *Sociologie de la littérature (Que said-je ?),* Paris 1958
Guérard, Albert Léon, *Literature and Society,* New York 1935
Guyau, J., *L'Art au point de vue sociologique,* Paris 1889
Hennequin, Emile, *La Critique scientifique,* Paris 1888
Kallen, Horace M., *Art and Freedom,* two vols., New York 1942
Kern, Alexander C., 'The Sociology of Knowledge in the Study of Literature', *Sewanee Review,* L (1942), pp. 505-14
Knights, L. C., *Drama and Society in the Age of Jonson,* London 1937 and Penguin Books 1962
Kohn-Bramstedt, Ernst, *Aristocracy and the Middle Classes in Germany : Social Types in German Literature,* 1830-1900, London 1937 (contains introduction : 'The Sociological Approach to Literature').
Lalo, Charles, *L'Art et la vie sociale,* Paris 1921
Lanson, Gustave, 'L'Histoire littéraire et la sociologie', *Revue de Metaphysique et morale,* XII (1904), pp. 621 - 42
Leavis, Q. D., *Fiction and the Reading Public,* London 1932
Lerner, Max, and Mims, Edwin, 'Literature', *Encyclopedia of Social Sciences,* IX (1933), pp. 523-43
Levin, Harry, 'Literature as an Institution', *Accent,* VI (1946), pp. 159 - 68. Reprinted in *Criticism* (eds. Schorer, Miles, McKenzie), New York 1948, pp. 546-53
Lowenthal, Leo, *Literature and the Image of Man, Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600-1900,* Boston 1957
Niemann, Ludwig, *Soziologie des naturalistischen Romans,* Berlin 1934 (Germanische Studien 148)
Read, Herbert, *Art and Society,* London 1937
Schücking, Levin, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung.* Munich 1923. (Second. enlarged ed., Leipzig 1931; English tr. *The Sociology of Literary Taste,* London 1941)
Sewter, A. C., 'The Possibilities of a Sociology of Art', *Sociological Review* (London), XXVII (1935), pp. 441-53
Sorokin, Pitirim, *Fluctuations of Forms of Art,* Cincinnati 1937 (Vol. I of *Social and Cultural Dynamics)*
Tomars, Adolph Siegfried, *Introduction to the Sociology of Art,* Mexico City 1940
Witte, W., 'The Sociological Approach to Literature', *Modern Language Review,* XXXVI (1941), pp. 86-94
Ziegenfuss, Werner, 'Kunst', *Handwörterbuch der Soziologie* (ed. Alfred Vierkandt), Stuttgart 1931, pp. 301-38

II. SOME DISCUSSIONS OF THE ECNONOMIC HISTORY OF LITERATURE

Beljame, Alexandre, *Le Public et les hommes des lettres en Angleterre au XVIII siècle :*

Dryden, Addison et Pope, Paris 1883 (English tr. *Men of Letters and the English Public,* London 1948)
Collins, A. S., *Authorship in the Days of Johnson,* New York 1927
The Profession of Letters (1780-1832), New York 1928
Holzknecht, Karl J., *Literary Patronage in the Middle Ages,* Philadelphia 1923
Lèvy, Robbert, *Le Mécénat et l'organisation du crédit intellectuel,* Paris 1924
Martin, Alfred von, *Soziologie der Renaissance,* Stuttgart 1932 (English tr. *Sociology of the Renaissance,* London 1944)
Overmyer, Grace, *Government and the Arts,* New York 1939
Sheavyn, Phoebe, *The Literary Profession in the Elizabethan Age,* Manchester 1909

III. SOME MARXIST STUDIES OF LITERATURE AND DISCUSSIONS OF MARXIST APPROACH

Bukharin, Nikolay, 'Poetry, Poetics, and Problems of Poetry in the U.S.S.R.', *Problems of Soviet Literature,* New York, n.d., pp. 187-210 (reprinted in *The Problems of Aesthetics,* eds. E. Vivas and M. Krieger, New York 1953, pp. 498-514)
Burgum, Edwin Berry, *The Novel and the World's Dilemma,* New York 1947
Burke, Kenneth, *Attitudes towards History,* two vols., New York 1937
Caudwell, Christopher, *Illusion and Reality,* London 1937
Cohen, Morris R., 'American Literary Criticism and Economic Forces', *Journal of the History of Ideas,* I(1940), pp. 369-74
Demetz, Peter, *Marx; Engels und die Dichter, Zur Grundlagenforschung des Marxismus,* Stuttgart 1959
Farrell, James T., *A Note on Literary Criticism,* New York 1936
Finkelstein, Sidney, *Art and Society,* New York 1947
Fréville, Jean (ed.), *Sur la littérature et l'art,* two vols., Paris 1936 (Contains relevant texts on Marx, Engels, Lenin, and Stalin)
Grib, V., *Balzac* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1937
Henderson, P., *Literature and a Changing Civilization,* London 1935
The Novel of Today : Studies in Contemporary Attitudes, Oxford 1936
Iskowicz, Marc, *La Littérature à la lumière du matérialisme historique,* Paris 1926
Jackson, T. A., *Charles Dickens, The Progress of a Radical,* New York 1938
Klingender, F. D., *Marxism and Modern Art,* London 1943
Lifshitz, Mikhail, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1938
Lukacs, Georg, *Balzac und der französische Realismus,* Berlin 1951
Beiträge Geschichte der Asthetick, Berlin 1954
Der historische Roman, Berlin 1955 (English tr. London 1962)
Der russische Realismus in der Weltliteratur, Berlin 1949
Essays über Realismus, Berlin 1948
Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts, Bern 1951
Goethe und seine Zeit, Bern 1947
Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker, Berlin 1948
Schriften zur Literatursoziologie (ed. Peter Ludz), Neuwied 1961 (with bibliography)
Thomas Mann, Berlin 1949

Marx, K., and Engels, F. *Uber Kunst und Literatur* (ed. M. Lifschitz), Berlin 1948

Novitsky, Pavel I., *Cervantes and Don Quixote* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1936

Plekhanov, Georgi, *Art and Society* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1936

Sakulin, N. P. *Die russische Literatur*, Potsdam 1930 (in series *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. O. Walzel), (tr. from Russian)

Smirnov, A. A., *Shakespeare* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1936

Smith, Bernard, *Forces in American Criticism*, New York 1939

Thomson, George, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origin of the Drama*, London 1941

Marxism and Poetry, London 1945

Trotsky, Leon, *Literature and Revolution*, New York 1925

प्रकरण १० वे

साहित्य आणि विचार

THEORETICAL DISCUSSIONS

Boas, George, 'Some Problems of Intellectual History', *Studies in Intellectual History*, *Baltimore 1953, pp. 3-21*

Baltimore 1953, pp. 3-21

Crane, Ronald S., 'Literature, Philosophy, and Ideas', *Modern Philology*. LII (1954), 78-83

Gilson, Etienne, *Les Idées et les lettres*, Paris 1932

Glockner, Hermann, Philosophie und Dichtung : Typen ihrer Wechselwirkung von den Griechen bis auf Hegel', *Zeitschrift für Asthetik*, XV (1920-21), pp. 187 - 204

Jockers, Ernst, 'Philosophie und Literaturwissenschaft', *Germanic Review*, X (1935), pp. 73-97, 166-86

Laird, John, *Philosophical Incursions into English Literature*, Cambridge 1946

Lovejoy, Arthur O., *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1948

The Great Chain of Being, Cambridge, Mass. 1936

'The Historiography of Ideas', *Proceedings of the American Philosophical Society*, LXXVII (1937-8), pp. 529-43

'Present Standpoint and Past History', *Journal of Philosophy*, XXXVI (1939), pp. 471-89

'Reflections on the History of Ideas', *Journal of the History of Ideas*, I(1940). pp. 1-23

'Reply to Professor Spitzer', *Ibid.*, V (1944), pp. 204-19

Lutzeler, Heinrich, 'Gedichtsaufbau und Welthaltung des Dichters', *Euphorion*, NF, XXXV (1934), pp. 247-62

Nicolson, Marjorie, 'The History of Literature and the History of Thought', *English*

Institute Annual. 1939. New York 1940, pp. 56-89

Nohl, Herman, *Stil und Weltanschbauung*, Jena 1923

Santayana, George, 'Tragic Philosophy', *Works* (Triton ed.), New York 1936, pp. 275-88 (Reprinted in *Literary Opinion in America*, M.D. Zabel, ed., New York 1937, pp. 129-41)

Spitzer,Leo, '*Geistesgeschichte* vs. History of Ideas as applied to Hitlerism', *Journal of the History of Ideas*, V (1944), pp. 191-203

Stace, W. T., *The Meaning of Beauty. A Theory of Aesthetics*, London 1929, Especially pp. 164 ff.

Taylor, Harold, A., 'Further Reflections on the History of Ideas', *Journal of Philosophy*, XL (1943), pp. 281-99

Trilling, Lionel, 'The Meaning of a Literary Idea', *The Liberal Imagination*, New York 1950, pp. 281-303

Unger, Rudolf, *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturegeschichte*, two vols., Berlin 1929. (Vol. I contains 'Literaturgeschichte', 'Philosophische Problem der neueren Literaturwissenschaft', 'Weltanschauung und Dischtung')

Walzel, Oskar, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin-Potsdam 1923

Wechssler, Eduard, 'Uber die Beziehung von Weltanschauung und Kunstaschaffen', *Marburger Beiträge zur romanischen Philologie*, IX (1911), 46 pp.

प्रकरण ११ वे

साहित्य आणि इतर ललित कला

1. GENERAL DISCUSSIONS

Binyon, Laurence, 'English Poetry in its Relation to Painting and the Other Arts *Proceedings of the British Academy*, VIII (1918), pp. 381-402

Brown, Calvins S., *Music and Literature : A Comparison of the Arts*, Atlanta 1948

Combarieu, Jules, *Les Rappots de la musique et de la poésie*, Paris 1894

Greene, Theodore Meyer, *The Arts and Art of Criticism*, Princeton 1940

Hatzfeld, Helmut A., 'Literary Criticism Through Art and Art Criticism Throug Literature', *Journal of Aesthetics*, VI (1947), pp. 1-21

Hourticq, Louis, *L'Art et littérature*

Maury, Paul, *Arts et littérature comparés : état présent de la question*, Paris 1933

Medicus, Fritz, 'Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste', *Philosophi der Literaturwissenschaft* (ed. Emil Ermatinger), Berlin 1930, pp. 188-239

Read, Herbert, 'Parallels in English Painting and Poetry', *In Defence of Shelley and othe Essays*, London 1936, pp. 233-48

Sachs, Curt, *The Commonwealth of Art : Style in the Arts, Music and the Dance*, New York 1946

Souriau, Etienne, *La Correspondance des arts. Eliments d'esthétique comparée*, Par 1947

Vossler, Karl, 'Uber wechselseitige Erhellung der Künste', *Festschrift Heinrich Wölffin zum 70. Geburtstag*, Dresden 1935, pp. 160 - 7
Walzel, Oskar, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin Potsdam 1923, esp. pp. 265 ff. and 282 ff.
Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin 1917
Wais, Kurt, *Symbiose der Künste*, Stuttgart 1936
'Vom Gleichlauf der Kunste', *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences*, IX (1937), pp. 295-304

II. SOME WORKS ON HISTORICAL RELATIONS BETWEEN LITERATURE AND THE ARTS

Baldensperger, F., *Sensibilité musicale et romantisme*, Paris 1925
Bontoux, Germaine, *La Chanson en Angleterre au temps d'Elizabeth*, Paris 1938
Fairchild, Arthur H. R., *Shakespeare and the Arts of Design (Architecture, Sculpture, and Painting)*, Columbia, Miss. 1937
Fehr, Bernhard, 'The Antagonism of Forms in the Eighteenth Century', *English Studies*, XVIII (1936), pp. 115-21, 193-205; XIX (1937), pp. 1-13,49-57 (reprinted in *Von Englands geistigen Beständen*, Frauenfeld 1944, pp. 59-118)
Hatzfeld, Helmut A., *Literature Through Art, A New Approach to French Literature*, New York 1952
Hautecoeur, Louis, *Littérature et peinture en France du XVII au XX siècle*, Paris 1942
Ha[illegible]nann, Max, 'Der Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst des romanischen Zeitalters', *Festschrift Heinrich Wölffin*, Munich 1924, pp. 63-81
Hollander, John, *The Untuning of the Sky : Ideas of Music in English Poetry* 1500-1700, Princeton 1961
Larrabee, Stephen A., *English Bards and Grecian Marbles : The Relationship between Sculpture and Poetry*, New York 1943
Manwaring, Elizabeth W., *Italian Landscape in eighteenth century England*, New York 1925
Meyer, Herman, 'Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXXI (1957), pp. 465 - 505
Pattison, Bruce, *Music and Poetry of the English Renaissance*, London 1948
Seznec, Jean, 'Flaubert and the Graphic Arts', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII (1945), pp. 175 - 90
Smith, Warren H., *Architecture in English Fiction*, New Haven 1934
Tinker, Chauncey Brewster, *Painter and Poet : Studies in the Literary Relations of English Paintings*, Cambridge, Mass. 1938
Webster, Thomas B. L., *Greek Art and Literature 530 - 400* B.C., Oxford 1939
Wind, Edgar, Humanitätsidee und heroisches Porträt in der englischen Kulture des achtzenhten Jahrhunderts', *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1930-31*, Leipzig 1932, pp. 156-229

प्रकरण १२ वे

साहित्यिक कलाकृतीच्या अस्तित्वाचे स्वरूप

I. DISCUSSIONS OF MODE OF EXISTENCE, ONTOLOGY OF LITERATURE

Bilsky, Manuel, 'The Significance of Locating the Art Object', *Philosophy and Phenomenological Research*, XIII (1935), pp. 531-36

Bonati, Félix Martinez, *La estructura de la obra literaria, Santiago de Chile 1960* Santiago de Chile 1960

Conrad, Waldemar, 'Der ästhetische Gegenstad', *Zeitschrift für Asthetik*, III (1908), pp. 71-118, and IV (1909), pp. [illegible]

Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de [illegible] esthétique*, Paris 1950

Hartmann, Nikolai, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin 1933

Hirsch, E. D., Jun., 'Objective Interpretation', *PMLA*, LXXV (1960), pp. 463-79

Husserl, Edmund, *Méditations cartésiennes*, Paris 1931

Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931

Joad, C.E.M., *Guide to Philosophy* (New York 1935), pp. 267-70

Kahn, Sholom J., 'What Does a Critic Analyze ?' *Philosophy and Phenomenological Research*, XIII (1952), pp. 237-45

Lalo Charles, 'The Aesthetic Analysis of a Work of Art : An Essay on the Structure and Superstructure of Poetry', *Journal of Aesthetics*, VII (1949), pp. 278-93

Müller, Günther, 'Über die Seinsweise von Dichtung', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XVII (1939), pp. 137 - 53

Mukarovský, Jan, 'L'Art comme fait sémiologique', *Actes de buitième congrès international de philosophie à Prague*, Prague 1936, pp. 1065-72

Souriau, Etienne, 'Analyse existentielle de l'oeuvre d'art', a section of *La Correspondançe des arts*, Paris 1947

Vivas, Eliseo, 'What Is a Poem ?' *Creation and Discovery*, New York 1955, pp. 73-92

Ziff, Paul, 'Art and the "Object of Art"', *Mind*, LX (1951), pp. 466-80

III. DISCUSSIONS AND APPLICATIONS OF 'EXPLICATION DE TEXTES'

Brunot, F., 'Explication françaises', *Revue universitaire*, IV (1895), pp. 113-28, 263-87

Hatzfeld, Helmut, *Einführung in die Interpretation neufranzöscischer Texte*, Munich 1922

Lanson, Gustave, 'Quelques mots sur l'explication de textes', *Méthodes de l'historie littéraire*, Paris 1925, pp. 38-57

Roustan, M., *Précis d'explication française*, Paris 1911

Rudler, Gustave, *L'Explication française*, Paris 1902

Vigneron, Robert, *Explication de Textes and Its Adaptation to the Teaching of Modern Languages*, Chicago 1928

IV. DISCUSSIONS OF 'CLOSE READING' AND EXAMPLES OF METHODS

Blackmur, Richard P., *Language as Gesture, Essays in Poetry*, New York 1952 *The Lion and the Honeycomb*, New York 1955

Bloom, Harold, *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, New York 1961

Brooks, Cleanth, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill 1939 and Warren, Robert Penn, *Understanding Poetry*, New York 1938 *The Well Wrought Urn*, New York 1947.

Brower, Reupen A., *The Fields of Light. An Experiment in Critical Reading*, New York 1951
Burger, Heinz Otto (ed.)., *Gedicht und Gedanke*, Halle 1942
Burnshaw, Stanley (ed.). *The Poem Itself*, New York 1960
Cohen, Gustave, *Essai d'explication du 'Cimetière marin'*, Paris 1933
Crane, Ronald S., 'Interpretation of Texts and the History of Ideas', *College English*, II (1941), pp. 755-65
Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, London 1930 (new ed., New York 1948; Penguin Books 1962)
Some Versions of Pastoral, London 1935 (American title : *English Pstoral Poetry*, New York 1938)
The Structure of Complex Words, Norfolk, Conn, *s.d.* (1951)
Etienne, S., *Expériences d'analyse textuelle en vue d'explication littéraire*, Paris 1935
Hartman, Geoffrey H., *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry*, New Haven 1954
Goodman, Paul, *The Structure of Literature*, Chicago 1954
Kommerell, Max, *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt 1943
Geist und Buchstabe der Dichtung, Frankfurt 1940
Leavis, F. R., *New Bearings in English Poetry*, London 1932
Revaluation. Tradition and Development in English Poetry, London 1936 (reprinted New York 1947)
Olson, Elder, 'Rhetoric and the Appreciation of Pope', *Modern Philology*, XXXVII (1939), pp. 13-35
'Sailing to Byzantium. Prolegomena to a Poetics of the Lyric', *University Review* (Kansas City), VIII (1942), pp. 209-19
Martini, Fritz, *Das Wagnis der Sprache : Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*, Stuttgart 1954 (second ed. 1956)
Ransom, John Crowe, *The World's Body*, New York 1938
Richards, I. A., *Practical Criticism*, London 1929, New York 1955
Spitzer, Leo, See list of works under chapter 14, section I, below
Staiger, Emil, *Die Kunst der Interpretation*, Zurich 1955
Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert, Zürich 1943
Tate, Allen, *On the Limits of Poetry. Selected Essays : 1928-1948*, New York 1948
Unger, Leonard, 'Notes on *Ash Wednesday*', *Southern Review*, IV (1939), pp. 745-70
Wain, John (ed.), *Interpretations : Essays on Twelve English Poems*, London 1955
Walzel, Oskar, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin 1923 (part of series : *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed., O. Walzel)
Das Workunstwerk : Mittel seiner Erforschung, Leipzig 1926
Wasserman, Earl R., *The Finer Tone*, Baltimore 1953 (on Keats)
The Subtler Language, Baltimore 1959
Wiese, Benno Von (ed.), *Die deutsche Lyrik, Form und Geschichte, Interpretation*, *en* two vols., Düsseldorf 1957

V. DISCUSSIONS OF 'INTENTION' IN LITERARY WORKS

Coomarswamy, Ananda K., 'Intention', *American Bookman*, I (1944), pp. 41 - 8
Walcutt, Charles Child, 'Critic's Taste and Artist's Intention', *The University of Kansas City Review*, XII (1946), pp. 278 - 83
Walzel, Oskar, 'Künstlerische Absicht', ***Germanisch-romanische Monatsschrift***, VII **(1920), pp. 321 - 31**
Wimsatt, W. K., Jun., and Beardsley, Monroe C., 'Intention', *Dictionary of World Literature* (ed. J.T. Shipley), New York 1944, pp. 326 - 9 'The Intentional Fallacy', *Sewanee Review*, LIV (1946), pp. 468 - 88, reprinted in *The Verbal Icon*, Lexington, Ky (1954), pp. 3 - 18

प्रकरण १२ वे

श्रुतिसुगमता लय आणि छंद

I. EUPHONY, SOUND-PATTERNS, RHYME, ETC.

Bate, Walter Jackson, *The Stylistic Development of Keats*, New York 1954

Brik, Osip, 'Zvukovie povotry' (Sound-patterns), *Poetika*, Petersburg 1919

Chapin, Elsa, and Russell, Thomas, *A New Approach to Poetry*, Chicago 1929

Ehrenfeld, Å., *Studien zur Theorie des Reims*, two vols., Zürich 1897, 1904

Frye, Northrop (ed.), *Sound and Poetry, English Institute Essays 1956*, New York 1957

Gabrielson, Arnid, *Rime as a Criterion of the Pronunciation of Spenser, Pope, Byron, and Swinburne*, Uppsala 1909

Knauer, Karl, 'Die klangaesthetische Kritik des Wortkunstwerks am Beispiele französischer Dischtung', *Deutsche ierteljahrscharif für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XV (1937), pp. 69 - 91

Lanz, Henry, *The Physical Basis of Rime*, Stanford University Press, 1931

Oras, Ants, 'Lyrical Instrumentation in Marlowe', *Studies in Shakespeare* (ed. A. D. Matthews and C. M. Emery), Coral Gables, Fla, 1953

'Surrey's Technique of Phonetic Echoes', *Journal of English and Germanic Philology*, L (1951), pp. 289 - 308.

Richardson, Charles F., *A Study of English Rhyme*, Hanover, N. H. 1909

Servien, Pius, *Lyrisme et structures sonores*, Paris 1930

Snyder, Edward D., *Hypnotic Poetry : A Study of Trance-Including Technique in Certain Poems and its Literary Significance*, Philadelphia 1930

Vossler, Karl, 'Stil, Rhythmus und Reim in ihrer Weschselwirkung bei Petrarca und Leopardi', *Miscellanea di studi critici . . . in onore di Arturo Graf*, Bergamo 1903, pp. 453 - 81

Wilson, Katherine M., *Sound and Meaning in English Poetry*, London 1930

Wimsatt, W. K., Jun., 'One Relation of Rhyme to Reason', *Modern Langugage Quarterly*, V(1944), pp. 323 - 38, reprinted in *The Verbal Icon*, Lexington, Ky (1945), pp. 153 - 66

Wyld, Henry C., *Studies in English Rhymes from Surrey to Pope*, London 1923

Zhirmunsky, Viktor, *Rifma, ee istoria i teoriya* (Rhyme, its History and Theory) Petrograd 1923

Zschech, Fritz, *Die Kritik des Reims in England*, Berlin 1917 ('Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie', Vol. 50)

II. RHYTHM AND PROSE RHYTHM

Baum, Paull F., *The Other Harmony of Prose*, Durham, N. C. 1952

Blass, Fr., *Die Rhythmen der antiken Kunstprosa*, Leipzig 1901

Chérel, A., *La Prose poétique française*, Paris 1940

Clark, A. C., *The Cursus in Medieval and Vulgar Latin*, Oxford 1910

Prose Rhythm in English, Oxford 1913
Classe, André, *The Rhythm of English Prose,* Oxford 1939
Croll, Morris W., 'The Cadence of *English* Oratorical Prose', *Studies in Philology,* XVI (1919), pp. 1 - 55
Elton, Oliver, 'English Prose Numbers', *A Sheaf of Papers,* London 1922, pp. 130 - 63
Fijn van Draat, P., 'Rhythm in English Prose', *Anglia,* XXXVI (1912), pp. 1 - 58
'Voluptas Aurium', *Englische Studien,* XLVII (1914 - 15), pp. 394 - 428
Groot, A. W. de, *A Handbook of Antique Prose - Rhythm, Groningen 1919, Vol. I*
'der Rhythmus', Neophilologus, XVII (1931), pp. 81 - 100, 177 - 97, 241 - 65
Martin, Eugène - Louis, *Les Symmétries du français littéraire,* Paris 1924
Norden, Eduard, *Die antike Kunstprosa* two vols., Leipzig 1898
Patterson, W. M., *The Rhythm of Prose* (Columbia University Studies in English, No. 27), New York 1916
Scott, John Hubert, *Rhythmic Prose* (University of Iowa Studies. Humanistic Studies, III, No. 1), Iowa City 1925
Sekel, Dietrich, *Hölderlins Sprachrhythmus,* Leipzig 1937
Servien, Pius, *Les Rhythmes comme introduction physique à l'esthétique,* Paris 1930
Vinogradov, Viktor, 'Ritm prozy (po Pikovei dame), (Prose Rhythm, according to the *Queen of Spades), O Stikhe, Statyi (On Verse, Essays),* Leningrad 1929
Williamson, George, *The Senecan Amble, A Study of Prose Form from Becon to Collier,* Chicago 1951

III. METRICS

1. *Work in English*

Barakas, Pallister, A Critique of Modern English Prosody, 1880 - 1930
(Studien zur englischen Philologie. ed., Morsbach and Hecht, No. 82), Halle 1934
Baum, P. F. *The Principles of English Versification,* Cambridge 1922
Croll, Morris W., 'music and Metrics', *Studies in Philology,* XX (1923), pp. 388 - 94
Dabney, I. P., *The Musical Basis of Verse,* New York 1901
Hamm, Victor M., 'Meter and Meaning', *PMLA,* LXIX (1954),pp. 695 - 710
Jacob, Cary T., *The Foundation and Nature of Verse,* New York 1918
Lanier, Sidney, *Science of English Verse,* New York 1880 (new ed. with introduction by P. F. Baum in *Centennial Edition,* ed. Charles Anderson, Baltimore 1945, Vol. II, pp. vii - xivii)
Omond, T. S., *English metrists,* Oxford 1921
Pope, John, C., *The Rhythm of Beowulf,* New Haven 1942
Schramm, Wilber, Lang, *Approaches to a Science of Verse* (University of Iowa Studies, Series on Aims and Progress of Research, No. 46) Iowa City 1935
Stewart, George R., Jun., *Modern Metrical Techniques as Illustrated by Ballad Meter,* 1700 - 1920, New York 1922
The Technique of English Verse, New York 1930
Thompson, John, *The Founding of English Metre,* London 1961

Wimsatt, W. K. and Beardsley, M. C., 'The Concept of meter : an exercise in abstraction', *PMLA*, LXXIV (1959), pp. 585 - 98

2. *Some Work in French, German, Russian, and Czech*

Benoist - Hanappier, Louis, *Die freien Rhythmem in der deutschen Lyrik,* Halle 1905
Eikhenbaum, Boris, *Melodika lyricheskovo stikha* (The Melody of Lyrical Verse), St Petersburg 1922
Fraenkel, Eduard, *Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers,* Berlin 1928
Grammont, Maurice, *Le Vers français, Ses moyens d'expression, son harmonie,* Paris 1913 (fourth ed., 1937)
Heusler, Andreas, *Deutsche Versegeschichte,* three vols., Berlin 1925 - 9 *Deutscher und antiker Vers,* Strassburg 1917 (Quellen und Forschungen, No. 123)
Jakobson, Roman, *O cheshkom stikhe* (On Czech Verse), Berlin 1923
'Uber den Versbau der serbokroatischen Volksepen', *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale,* VIII - IX (1933), pp. 135 - 53
Lote, G., *L'Alexandrin fançais d'après la phonétique expérimentale,* Paris 1913
Meillet, Antoine, *Les Origines indo-européennes des mètres grecs,* Paris 1923
Morier, Henri, *Le Rythme du vers libre symboliste étudié chez Verharene, Henri de Régnier, Vielé-Griffin et ses relations avec le sens,* three vols., Genève 1943 - 44

Mukarovsky, Jan, 'Dějiny českého verše' ('The History of Czech Verse'), *Ceskoslovenská vlastiveda,* Prague 1934, Vol. III
'Intonation comme facteur de rythme poétique', Archives néerlandaises de phonétique *Experimentale,* VIII - IX (1933), pp. 153 - 65
Saran, Franz, *Deutsche Verslehre,* Munich 1907
Der Rhythmus des französichen Verses. Halle 1904
Scripture, E. W., *Grundzüge der englischen Verswissenschaft,* Marburg 1929
Sievers, Wilhelm, *Rhythmisch-melodische Studien,* Heidelberg 1912
Altgermanische Metrik, Leipzig 1893
Spoerri, Theophil, *Französiche Metrik,* Munich 1929
Tomashevsky, Boris, *Russkoe* stikhoslozhenye *: Metrika (Russian Versification : Metrics),* St Petersburg 1923
O Stikhe : Statyi (On Verse : Essays) Leningrad 1929
Tynyanov, Yuryi N., *Problemy stikhotvornovo yazka (Problems of Poetic Language),* St. Petersburg 1924
Verrier, Paul, *Essai sur les principes de la métrique anglaise,* three vols., Paris 1909
Le Vers français, three vols., Paris 1931-2
Zhirmunsky, Viktor, *Kompozitsiya lyricheskikh stikhotvorenii (The Composition of Lyrical Poems),* Petrograd 1921
Vvedenie v metriku : Teoriya strikha (Introduction to Metrics. The Theory of Verse) Leningrad 1925

प्रकरण १४ वे

शैली आणि शैलीविज्ञान

I. THEORETICAL DISCUSSIONS AND GENERAL WORKS

Alonso, Amado, 'The Stylistic Interpretation of Literary Texts', *Modern Language Notes* LVII (1942), pp. 489-96

Bally, Charles, *Le Langage et la vie*, Paris 1926 (also Zürich 1945)

Linguistique générale et linguistique française, second ed. Paris 1944

Bateson, F. W., *English Poetry and the English Language*, Oxford 1934

Bertoni, Giulio, *Lingua a poesia*, Florence 1937

Brunot, Ferdinand, *La Pensée et la langue* (third ed.,) Paris 1936

Castle, Eduard, 'Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffs Stil', *Germanisch-romanische Monatsschfrift*, VI (1914), pp. 153-60

Cooper, Lane, *Theories of Style*. New York 1907

Cressot, M., *Le Style et ses techniques*, Paris 1947

Elster, Ernst, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, Vol. II, Halle [illegible] (includes treatment of stylistics)

Gerber, Gustav, *Sprache als Kunst*, two vols., Bromberg 1871 (second ed. 1885)

Gourmont, Remy de, *Le Problème du style*, Paris 1902

Hatzefeld, Helmut, *A critical Bibliography of the New Stylistics Applied to the Rommance Literatures*, 1900-1952. Chapel Hill 1953

'Stylistic Criticism as Art-minded Philology'. *Yale French Studies*, II (1949), pp. 62-70

Juilland, Alphonse G., Review of Charles Bruneau, L' Epoque réaliste. *Language*. XXX (1954), pp. 313-38 (contains survey of recent scholarship)

Kainz, Friedrich, 'Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils', *Zeitschrift für Asthetik*, XX (1926), pp. 21 - 63

Leo Ulrich, 'Historie und Stilmonographie : Grundsätzliches zur Stilforschung', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. IX (1931), pp 472 - 503

Lunding, Erik, *Wege zur Kunstinterpretation*. Aarhus, Denmark, 1953

Mapes, E. K., 'Implications of Some Recent Studies on Style', *Revue de littérature comparée*, XVIII (1938), pp. 514-33

Marouzeau, J., 'Comment aborder l'étude du style', *Le Français moderne*, XI (1943), pp. 1-6

'Les Tâches de la stylistique', *Mélanges J. Rozwadowski*, Cracow, I (1927), pp. 47 - 51

Murry, John Middleton, *The Problem of Style*, Oxford 1922

Ohmann, Richarad M., 'Prolegomena to the Analysis of Prose Style', *Style in Prose Fiction : English Institute Essays* 1958 (ed. Harold Martin), New York 1959, pp. 1-24

Pongs, Hermann, 'Zur Methode der Stilforschung', *Germanisch-romanische Monatsschrift*, XVII (1929), pp. 264-77

Raleigh, Sir Walter, *Style*, London 1897
Schiaffini, Alfredo, 'La stilistica letteraria', *Momenti di storia della lingua italiana,* Rome 1953, pp. 166-86
Sebeok, Thomas S., (ed.), *Style in Language,* Cambridge, Mass.1960
Spitzer, Leo, *Linguistics and Literary History : Essays in Stylistics,* Princeton 1948
A method of Interpreting Literature, Northampton, Mass. 1949
Romanische Literatur studien 1936-1956, Tübingen 1959
Romanische Stil - und Literatur studein, two vols., Marburg 1931
Stilstudien, two vols., Munich 1928, New edition Darmstadt 1961
Vossler, Karl, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie,* Munich 1923
Introducción a la estilistica romance, Buenos Aires 1932 (new ed., 1942)
Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft, Heidelberg 1904
Wallach, W., *Uber Anwendung und Bedeutung des Wortes Stil,* Munich 1919
Wellek, René 'Leo Spitzer (1887-1960)', *Comparative Literature,* XII (1960), pp 310-334
Winkler, Emil, 'Die neuen Wege und Aufgaben der Stilistik', *Die neuren Sprachen,* XXXIII (1923), pp. 407-22
Grundlegung der Stilstik, Bielefeld 1929

II. SPECIMEN STYLISTIC STUDIES

Alonso, Amado, *Poesia y estilo de Pablo Neruda,* Buenos Aires 1940 (second ed. 1951)
Alonso, Dámaso, *La lengua poética de Góngora,* Madrid 1935
La poesia de San Juan de la Cruz, Madrid 1942
Poesia espanola. Ensayo de métodos y limites estilicos, Madrid 1950
Aurebach, Erich, *Mimesis : Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur,* Bern 1946 (English tr. by Willard Trask, Princeton 1953)
Croll, Morris W., Introduction to Harry Clemons's edition of Lyly's Euphues, London 1916
Dyboski, Roman, *Tennysons Sprache und stil,* Vienna 1907
Hatzfeld, Helmut, *Don Quijote als Wortkunstwerk. Die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn,* Leipzig 1927 (Spanish tr. Madrid 1949)
Leo, Ulrich, *Fogazzaros Stil und der symbolische Lebensroman,* Heidelberg 1928
Jirát, Vojtech, *Platens Stil,* Prague 1933
Mukarovský, Jan, *Máchuv Maj : Estetická studie (Mácha's May : An Aesthetic Study),* Prague 1928 (with French résumé)
Sayce, R. A., *Style in French Prose,* Oxford 1953
Ullmann, Stephen, *Style in the French Novel,* Cambridge 1957
Vinogradov, Viktor, *Stil Pushkina,* Moscow 1941
Wimsatt, William K., *The Prose Style of Samuel Johnson,* New Haven 1941

III STUDIES ON POETIC LANGUAGE AND POETIC DICTION

Barfield, Owen, *Poetic Diction : A Study in Meaning,* London 1925
Berry, Francis, *Poet's Grammar : Person, Time, and Mood in Poetry,* London. 1958
Davie, Donald, *Purity of Diction in English Verse,* New York 1953

Groom, Bernard, *The Diction of Poetry from Sepnser to Bridges*, Toronto 1956

Hatzfeld, Helmut, 'The Language of the Poet', *Studies in Philology* XLIII (1946), pp. 93-120

Hungerland, Isabel, C., *Poetic Discourse*, Berkeley, Calif. 1958

Miles, Josephine, *The Vocabulary of Poetry*, Berkeley, Calif. 1946

The Continuity of Poetic Language, Berkeley, Calif. 1951

Nowottny, Winfred, *The Language Poets Use*, New York 1962

Quayle, Thomas, *Poetic Diction : A Study of Eighteenth Century Verse*, London 1924

Raymond, Marcel, 'Le P[illegible]', *Schweizerische Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Stilistik* II (1911), pp. 2-25

Rubel, Veré L., *Poetic Diction in the English Renaissance from Skelton through Spenser*, New York 1941

Rylands, George, *Words and Poetry*, London 1928

Tate, Allen (ed.), *The Language of Poetry*, Princeton 1942

Tillotson, Geoffrey, 'Eighteenth-Century Poetic Diction', *Essays in Criticism and Research*, Cambridge 1942, pp. 53-85

Wheelwright, Philip, 'On the Semantics of Poetry', *Kenyon Review*, II (1940), pp. 263-83

Wyld, H. C., *Some Aspects of the Diction of English Poetry*, Oxford 1933

IV. SOME STYLISTIC WORK ON PERIOD-STYLES

Bally, Charles; Richter, Elise; Alonso, Amado; Lida, Raymondo, *El impressionismo en el lenguaje*, Buenos Aires 1936

Barat, Emmanuel, *Le Style poètique et la révolution romantique*, Paris 1904

Gautier, René, *Deux aspects du style classique, Bossuet, Voltaire*, La Rochelle 1936

Hatzfeld, Helmut, 'Der Barockstil der religösen klassischen Lyrik in Frankreich', *Literaturwissenschaftliches [illegible] der Görresgesellschaft*, IV (1929), pp. 30-60

'Die französische Klassik in neuer Sicht', *[illegible] voor Taal en Letteren*, XXVII (1935), pp. [illegible]

[illegible], *Studies in Philology*, XXXIII (1938), pp. 532-[illegible]

Croll, Morris W., 'The Baroque Style in Prose', *Studies in English Philology : A Miscellany in Honor of F. Klaeber* (eds. K. Malone and M. B. Ruud), Minneapolis 1929, pp. 427-56

[illegible], Richard, *Über den Stil der altgermanischen [illegible]*, Strassburg 1875

[illegible]

प्रकरण १५ वे

प्रतिमा, रूपक, प्रतीक आणि दिव्यकथा

I. IMAGERY, MATAPHOR

Aish, Deborah, *La Métaphore dans l'œuvre de Mallarmé,* Paris 1938

Brandenburg, Alice S., 'The Dynamic Image in Metaphysical Poetry', *PMLA,* LVII (1942), pp. 1039-45

Brooks, Cleanth, 'Shakespeare as a Symbolist Poet', *Yale Review,* XXXIV (1945), pp. 642-65 (reprinted as 'The Naked Babe and the Cloak of Manliness', *The Well Wrought Urn,* New York 1947, pp. 21-46.)

Brown, Stephen J., *The World of Imagery : Metaphor and Kindred Imagery,* London 1927

Burke, Kenneth, 'Four Master Tropes' (metaphor, metonymy, synecdoche, and irony), *A Grammar of Motives,* New York 1946, pp. 503-17

Clemen, Wolfgang, *Shakespeares Bilder : ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk. . .* Bonn 1936 (English tr. *The Development of Shakespeare's Imagery,* Cambridge, Mass. 1951)

Fogle, Richard H., *The Imagery of Keats and Shelley,* Chapel Hill 1949

Foster, Genevieve W., 'The Archetypal Imagery of T. S. Eliot', *PMLA,* LX (1945), pp. 567-85

Goheen, Robert F., *The Imagery of Sophocles' Antigone,* Princeton 1951

Heilman, Robert, *Magic in the Web. Action and Language in Othello,* Lexington Ky 1956 *This Great Stage,* Baton Rouge 1948 (on *Ling Lear)*

Hornstein, Lillian H., 'Analysis of Imagery : A Critique of Literary Method', *PMLA,* LVII (1942), pp. 638-53

Jakobson, Roman, 'Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak', *Slavische Rundschau*)ed. F. Spina), VII (1935), pp. 357 - 74

Konrad, Hedwig, *Etude sur la métaphore,* Paris 1939

Lewis, Cecil Day, *The Poetic Image,* London 1947

Marsh, Florence, *Worsworth's Imagery : A Study in Poetic Vision,* New Haven 1952

Murry, J. Middleton, 'Metaphor' *Countries of the Mind,* second series, London 1931 pp. 1-16

Parry, Milman, 'The Traditional Metaphor in Homer', *Classical Philology,* XXVIII (1933), ~~1933)~~, pp. 30-43

Pongs, Hermann, *Das Bild in der Dichtung,* I : *Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen,* Marburg 1927, II : *Voruntersuchungen zum Symbol,* Marburg 1939

Praz, Mario, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* ('Studies of the Warburg Institute', III), London 1939

Rugoff, Milton, *Danne's Imagery : A Study in Creative Sources,* New York 1939

Spurgeon, Caroline, *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us,* Cambridge 1935

Standford, William B., *Greek Metaphor : Studies in Theory and Practice,* Oxford 1936

Tuve, Rosemond, *Elizabethan and Metaphysical Imagery : Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*, Chicago 1947

A reading of George Herbert, London 1952

Wells, Henry W., *Poetic Imagery : Illustrated from Elizabethan Literature* New York 1924

Werner, Heinz, *Die Ursprünge der Metapher*, Leipzig 1919

Wheelwricht, Philip, *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana 1962

II. SYMBOLISM, THE MYTH

Allen, Don Cameron, 'Symbolic Color in the Literature of the English Renaissance', *Philological Quarterly*, XV (1936), pp. 81-92 (with a bibliography for heraldry and liturgy)

Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves . . .*, Paris 1942

La Psychoanalyse de feu (fourth ed.), Paris 1938

Block, Haskell M., 'Cultural Anthropology and Contemporary Literary Criticism', *Journal of Aesthetics*, XI (1952), pp. 46-54

Bodkin, Maud, *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford 1934

Bush, Douglas, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, Minneapolis 193?

Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry, Cambridge, Mass. 1937

Cailliet, Emile, *Symbolisme et âmes primitives*, Paris 1936

Caillois, Roger, *Le Mythe et l'Homme* (Collection 'Les Essais'), Paris 1938

Cassirer, Ernst, *Die Philosophie der symbolischen Formen*, II : *Das mythische Denken*, Berlin 1924 (English tr. New Haven 1955)

Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Darmstadt 1956

Chase, Richard, *Quest for Myth*, Baton Rough 1949

Danielou, Jean, 'The Problem of Symbolism', *Thought, XXV (1950), pp. 423 - 40*

Dunbar, Helen Flanders, *Symbolism in Mediaeval Thought and its Consummation in the Divine Comedy*, New Haven 1929

Emrich, Wilhelm, *Die Symbolik von Faust II*, Berlin 1943

'Symbolinterpretation und Mythenforschung', *Euphorion*, XLVII (1953) pp.38-67

Fiedelson, Charles, Jun., *Symbolism and American Literature*, Chicago 1953

Friedman, Norman, 'Imagery : From Sensation to Symbol', *Journal of Aesthetics*, XII (1953), pp. 24 - 37

Foss, Martin, *Symbol and Metaphor in Human Experience*, Princeton 1949

Frye, Northrop, 'Three Meanings of Symbolism', *Yale French Studies*, No. 9 (1952), pp. 11-19

Fearful Symmetry : A Study of William Blake, Princeton 1947

Gaustalla, René M., *Le Mythe et le livre : essai sur l'origine de la littérature*, Paris 1940

Hungerford, Edward, *Shores of Darkness*, New York 1941

Hunt, Herbert J., *The Epic in Nineteenth-Century France : A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from* Les Martyrs *to* Les Siècles morts, Oxford 1941

Kerényi, Karl, and Mann. Thomas. *Romandichtung und Mythologie. Ein Briefwechsel*, Zurich 1945

Knights, G. Wilson, *The Whell of Fire : Essays in Interpretation of Shakespeare's Sombre Tragedies*, with an introduction by T. S. Eliot, London 1930

Langer, Susanne K., *Philosophy in a New Key : A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Mass. 1942

Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key, New York 1953

Niebuhr, Reinhold, 'The Truth Value of Myths', *The Nature of Religious Experience : Essays in Honor of Douglas C. Macintosh*, New York 1937

O'Donnell, G. M., 'Faulkner's Mythology', *Kenyon Review*, I (1939), pp. 285-99

Prescott, Frederick C., *Poetry and Myth*, New York 1927

Raglan, Lord, *The Hero : A Study in Tradition, Myth, and Drama*, London 1937, New York 1956

Schorer, Mark, *William Blake*, New York 1946

Stewart, John A., *The Myths of Plato*, London 1905

Strich, Fritz, *Die Mythologie in der deutschen Literature von Klopstock bis Wagner*, two vols., Berlin 1910

Troy, William, 'Thomas Mann : Myth and Reason', *Partisan Review*, V (1938), pp. 24-32, 51-64

Wheelwright, Philip, 'Poetry, Myth, and Reality', *The Language of Poetry* (ed. Tate), Princeton 1942, pp. 3-33

The Burning Foundation : A Study in the Language of Symbolism, Bloomington, Ind. 1954

Wimsatt, W. K., Jun., 'Two Meanings of Symbolism : A Grammatical Exercise', *Catholic Renascence*, VIII (1955), pp. 12-25

Charles Dickens. Leipzig 1916 (second ed. 1926). Chap 12. 'Erzählungskunst und Lebensbild'; Chap. II. 'Dickens als Menschendarsteller'

Follett, Wilson, *The Modern Novel : A Study of the Purpose and Meaning of Fiction*, New York 1918

Forster, E. M., *Aspects of the Novel*, London 1927

Frank, Joseph, 'Spatial Form in Modern Literature (esp. the novel)', *Sewanee Review*, LIII (1945), pp. 221 - 40, 433 - 56 (reprinted in *Criticism*, eds., Schorer, Miles, and McKenzie, New York 1948, pp. 379 - 92)

Friedemann, Kate, *Die Rolle des Erzählers in der Epik, 1911*

Hamilton, Clayton, *Materials and Methods of Fiction*, Norwood, Mass, and London 1909

Hatcher, Anna G., '*Voir* as a modern Novelistic Device', *Philological Quarterly*, XXIII (1944), pp. 354 - 74

Irwin, William R., *The Making of Jonathan Wild : A Study in the Literary Method of Henry Fielding*, New York 1941

James, Henry, *The Art of the Novel : Critical Prefaces*, New York 1934

Keiter, Heinrich, and Keller, Tony, *Der Roman : Geschichte, Theorie, und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst*, third ed., Essen-Ruhr 1908

Koskimies, R., 'Theorie des Romans', *Annals of the Finnish Academy*, Series B, XXXV (1935), Helsinki

Lämmert, Eberthard, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955

Leavis, F. R., *The Great Tradition : George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, London 1948 (new ed., New York 1955; Penguin Books 1962)

Levin, Harry, 'The Novel', *Dictionary of World Literature* (ed. J. T. Shipley), New York 1943, pp. 405 - 7

Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction*, London 1921

Ludwig, Otto, *Studein* (incl. 'Romanstudien'), *Gesammelte Schriften*, VI, Leipzig 1891

Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans : Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Berlin 1920

Mauriac, François, *Le Romancier et ses personnages*, Paris 1933

Meyer, Herman, *Das Zitat in der Erzählkunst*, Stuttgart 1961

Muir, Edwin, *The Structue of the Novel*, London 1929

Myers, Walter L., *The Later Realism : A Study of Characterization in the British Novel*, Chicago 1927

O'Connor, William V. (ed.), *Forms of Modern Fiction*, Minneapolis 1948

Ortegay Gasset, *Ideas sobra la novela*, Madrid 1925 (Eng. tr. *Notes on the Novel*, Princeton 1948)

Petsch, Robert, Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle 1934

Praz, Mario, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Florence 1952, English tr. *The Hero* in Eclipse in Victorian Fiction, Oxford 1956

Prevost, Jean (ed.), *Problems du roman*, s.d. Paris

Rickword, C. H., 'A Note on Fiction', *The Calendar, A Quarterly Review*, III (1926-7), pp. 226-33 (reprinted in O'Connor, op. cit., pp. 294-305)

Riemann, Robbert, *Goethes Romantechnik*, Leipzig 1902

Spielhagen, Friendrich, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig 1883

Stanzel, Franz, *Die Typischen Erzählsituationen im Roman, Vienna 1955*
Tate, Allen, 'Techniques of Fiction', *Sewanee Review,* LII (1944), pp. 210-25 (Reprinted in O'Connor, op. cit., pp. 30-45)
Thibaudet, Albert, *Le Liseur de romans,* Paris 1925
Reflexions sur le roman, Paris 1938
Tillotson, Kathleeèn, *The Tale and the Teller.* London 1959
Wenger, J., 'Speed as a Technique in the Novels of Balzac', *PMLA,* LV (1940), pp. 241-52
Wharton, Edith, *The Writing of Fiction,* New York 1924
Whitcomb, Selden L., *The Study of a Novel,* Boston 1905
Whiteford, R. N., *Motives in English Fiction,* New York 1918

प्रकरण १७ वे

साहित्य प्रकार

Beherens, Irene, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst : Beithefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie,* XCII, Halle 1940
Beissener, Friedrich, *Geschichte der deutschen Elegie,* Berlin 1941
Böhm, Franz J., 'Begriff und Wesen des Genre', *Zeitschrift für Asthetik,* XXII (1928), pp. 186 - 91
Bond, Richmond P., *English Burlesque Poetry,* Cambridge, Mass. 1932
Brie, Friedrich, Englische Rokoko - Epik (1710 - 30), Munich 1927
Brunetière, Ferdinand, L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature . . . Paris 1890
Burke, Kenneth,'Poetic Categories', *Attitudes toward History,* New York 1937, Vol. I, pp. 41 - 119
Crane, Ronald S. (ed.), *Critics and Criticism : Ancient and Modern,* Chicago 1952 (contains Elder Olson, 'An Outline of Poetic Theory')
Donohue, James J., *The Theory of Literary Kinds. I : Ancient Classifications of Literature; II : The Ancient Classes of Poetry,* Dubuque, Iowa 1943, 1949
Ehrenpreis, Irwin, *The 'Types' Approach to Literature,* New York 1945
Fubini, Mario, 'Genesi e storia dei generi letterari', *Tecnica e teoria letteraria* (a volume of A. Momigliano, ed., *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana,* Milano 1948). Also in *Critica e poesia,* Bari 1956
Grabowski, T., 'La Question des genres littéraires dans l'étude contemporaine polonaise de la littérature', *Helicon,* II (1939), pp. 211 - 16
Hankiss, Jean, 'Les Genres littéraires et leur base psycholologique', *Helicon,* II (1939), pp. 117 - 29
Hartl, Robert, *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgatungen,* Vienna 1923

Jolles, André, *Einfasche Formen : Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spiel, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz,* Halle 1930
Kayser, Wolfgang, *Geschichte der deutschen Ballade,* Berlin 1936
Kohler, Pierre, 'Contribuion à une philosophie des genres', *Helicon,* I(1938), pp. 233 - 44; II (1940), pp. 135 - 47
Kridl, Manfred, 'Observations sur les genres de la poésie lyrique', *Helicon,* II (1939), pp. 147 - 56.
Mautner, Franz H., 'Der Aphorismus als literarische Gattung', *Zeitschrift für Asthetik,* XXXII (1938), pp. 132 - 75.
Müller, Günther, 'Bemerkungen zur Gattungspoetik', *Philosophischer Anzeiger,* III (1929), pp. 129 - 47
Geschichte des deutschen Liedes . . . , Munich 1925
Pearson, N. H., 'Literary Forms and Types', . . . , *English Institute Annual,* 1940, New York (1941), pp. 61 - 72
Petersen, Julius, 'Zur Lehre von den Dichtungsgattungen', *Festschrift für August Sauer,* Stuttgart (1925), pp. 72 - 116
Staiger, Emil, *Grundbegriffe der Poetik,* Zürich 1946
Valentin, Veit, 'Poetische Gattungen', *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte,* V (1892), pp. 35 - 51
Van Tieghem, P., 'La Question des genres littéraires', *Helicon,* I (1938), pp. 95 - 101
Viëtor, Karl, *Geschichte der deutchen Ode,* Munich 1923
'Probleme der literarischen Gattungsgeschichte', *Deutche Viereteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* IX (1931), pp. 425 - 47 (reprinted in *Geist und Form,* Bern 1952, pp. 292 - 309)
Whitmore, Charles E., 'The Validity of Literary Definitions', *PMLA,* XXXIX (1924), pp. 722 - 36

प्रकरण १८ वे

मूल्यमापन

Alexander, Samuel, *Beauty and other Forms of Value,* London 1933
Beriger, Leonhard, *Die literarische Wertung,* Halle 1938
Boas, George, *A Primer for Critics,* Baltimore 1937 (revised ed., *Wingless Pegasus,* Baltimore 1950)
Dingle, Herbert, *Science and Literary Criticism,* London 1949
Garnett, A. C., *Reality and value,* New Haven 1937
Heyde, Johannes, *Wert : eine philosophische Grundlegung,* Erfurt 1926
Heyl, Bernard C., *New Bearings in Esthetics and Art Criticism : A Study in Semantics and Evaluation,* New Haven 1943
Laird, John, *The Idea of Value,* Cambridge 1929
Osborne, Harold, *Aesthetics and Criticism,* London 1955

Pell, Orlie A., *Value - Theory and Criticism,* New York 1930
Pepper, Stephen C., *The Basis of Criticism in the Arts,* Cambridge, Mass., 1945
Perry, Ralph B., *General Theory of value,* New York 1926
Prall, David W., *A Study in the Theory of Value* (University of California Publications in Philosophy, Vol. III, No. 2), 1921
Reid, John R., *A Theory of Value,* New York 1938
Rice, Philip Blair, 'Quality and Value', *Journal of Philosophy,*.XL (1943), pp. 337 - 48
'Towards a Syntax of Valuation', *Journal of Philosophy,* XLI (1944), pp. 331 - 63
Shumaker, Wayne, *Elements of Critical Theory,* Berkeley, Calif. 1952
Stevenson, Charles L., *Ethics and Language,* New Haven 1944
Vivas, Eliseo, 'A Note on Value', *Journal of Philosophy,* XXXIII (1936), pp. 568 - 75
'The Esthetic Judgment', *Journal of Philosophy,* XXXIII (1936), pp. 57 - 69
Urban, Wilbur, *Valuation : Its Nature and Laws,* New York 1909
Walsh, Dorothy, 'Literature and the Literary Judgment', *University of Toronto Quarterly,* XXIV (1955), pp. 341 - 50.
Wimsatt, William K., 'Explication as Criticism', *The Verbal Icon,* Lexington, Ky 1954, pp. 235 - 52
Wutz, Herbert. *Zur Theorie der literarischen Wrtung,* Tübingen 1957

प्रकरण १९ वे

साहित्यिक इतिहास

I. GENERAL DISCUSSIONS OF LITERARY HISTORY

Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Bern 1948 (English tr. *European Literature and the Latin Middle Ages,* New York 1953).
Cysarz, Herbert, *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft,* Halle 1926
Greenlaw, Edwin, *The Province of Literary History,* Baltimore 1931
Lacombe, Paul, *Introduction á l'histoire littéraire,* Paris 1898
Lanson, Gustave, 'Histoire littéraire', *De la méthode dans les sciences,* Paris (second series. 1911), pp. 221 - 64
Méthodes de l'historie littéraire, Paris 1925
Morize. André *Problems and Methods of Literary History,* Boston 1922
Renard. Georges, *La Méthode scientifique d'histoire littéraire,* Paris 1900
Rudler, gustave, *Les Techniques de la critique et d'histoire littéraire en littérature francaise moderne,* Oxford 1923
Sanders, Chauncey, *An Introduction to Research in English Literary History,* New York 1952 1952
Wellek. René, 'The Theory of Literary history', *Travaux du Cercle linguistique de Prague,* IV (1936), pp. 173 - 91

II. THEORETICAL DISCUSSIONS OF PERIODIZATION

Cazamian, Louis, 'La Notion de retours périodiques dans l'histoire littéraire', *Essais en deux langues*, Paris 1938, pp. 3 - 10

'Les Périodes dans l'histoire de la littérature anglaise moderne', *Ibid.*, pp. 11 - 22

Cysarz, Herbert, 'Das Periodenprinzip in der Literaturwissenschaft', *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. E. Ermatinger), Berlin 1930, pp. 92 - 129

Friedrich, H., 'Der Epochebegriff im Lichte der französischen Préromantismeforschung', *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jungendbildung*, X (1934), pp. 124 - 40

Meyer, Richard Moritz, 'Prinzipien der wissenschaftlichen Periodenbildung', *Euphorion*, VII (1901), pp. 1 - 42

Miles, Josephine, 'Eras in English Poetry', *PMLA*, LXX (1955), pp. 853 - 75

'Le Second Congrés international d'histoire littéraire, Amsterdam 1935 : Les Périodes dans l'histoire littéraire depuis la Renaissance', *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences*, IX (1937), pp. 255 - 398

Teesing, H. P. H., *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*, Groningen 1949

Wellek, René 'Periods and Movements in Literary History', *English Institute Annual, 1940*, New York 1941, pp. 73 - 93

Wiese, Benno von, 'Zur Kritik des geisteswissenschaftlichen Periodenbegriffes', *Deutsche Vierteljahschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XI(1933), pp. 130 - 44

III. SOME DISCUSSIONS OF THE MAIN PERIOD - TERMS

I. *Renaissance :*

Borinski, Karl, *Die Weltwidergeburtsidee in den neueren Zeiten. I : Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgeschichte der historischen Beziehungsbegriffe 'Renaissance' und 'Mittelalter'*, Munich 1919

Burdach, Konrad, 'Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation', *Reformation, Renaissance. Humanismus*. Berlin 1926, pp. 1 - 84

Eppelsheimer, H. W., 'Das Renaissaneceproblem', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, II* (1933), pp. 477 - 500

Ferguson, Wallace K., *The Renaissance in Historical Thought*, Boston 1948

Fife, R. H., 'The Renaissance in a Changing World', *Germanic Review*, IX (1934), pp. 73-95

Huizinga, J., 'Das Problem der Renaissance', *Wege der Kulturgeschichte* (tr. Werner Kaegi), Munich 1930, pp. 89 - 139

Panofsky, Erwin, 'Renaissance and Renascences', *Kenyon Review*, VI (1944), pp.201-36

Philippi, A., *Der Begriff der Renaissance : Datenzu Seiner Geschichte*, Leipzig 1912

2. *Classicism :*

Levin, Harry, 'Contexts of the Classical', *Contexts of Criticism*, Cambridge, Mass. 1957, pp. 38-54

Luck, Georg, 'Scriptor classicus', *Comparative Literature*, X (1958), pp. 150-58

Moreau, Pierre, 'Qu'est-ce qu'un classique ? Qu'est-ce qu'un romantique ?' *Le Classicisme des Romantiques*, Paris 1932, pp. 1-22

Peyre, Henri, *Le Classicisme francais*, New York 1942 (contains chapter 'Le Mot Classicisme' and annotated bibliography)
Van Tieghem, Paul, 'Classique', *Revue de synthesèe historique*, XLI (1931), pp. 238-41

3. *Baroque :*

Calcaterra, C., 'Il problema del barocco', *Questioni e correnti di storia letteraria* (a volume of *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, ed. A. Momigliano), Milano 1948, pp. 405 - 501
Coutinho, Afrânio, *Aspectos de literatura barroca*, Rio de Janeiro 1950
Getto, Giovanni, 'La polemica sul Barocco', *Letteratura e critica nel tempo*, Milano 1954, pp. 131-218
Hatzfeld, Helmut, 'A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures', *Comparative Literature* I (1949), pp. 113-39
Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung, Munich 1961
'The Baroque from the Viewpoint of the Literary Historian', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV (1955), pp. 156-64
Kurz, Otto, 'Barocco : storia di una parola', *Lettere italiane*, XII (1960), pp. 414-44
Macrì, Oreste, *La historiografia del barroco literario espanol*, Bogotà 1961
Migliorini, Bruno, 'Etimologia e storia del termine Barocco', in *Manierismo, Barocco, Rococò : Concetti e termini. Convegno internazionale*, Accademia dei Lincei, Rome 1962, pp. 39-49
Mourgues, Odette de, *Metaphysical, Baroque, and Précieus Poetry*. Oxford 1953
Nelson, Lowry, Jun., 'Baroque : Word and Concept', *Baroque Lyric Poetry*, New Haven 1961, pp. 1-17
Sayce, R. A., 'The Use of the Term "Baroque" in French Literary History', *Comparative Literature*, X (1958), pp. 246-53
Wellek. René, 'The Concept of Baroque in Literary Scholarship', *Journal of Aesthetics*, V (1946), pp. 77-109 (with full bibliography)

4. *Romanticism :*

Aynard, Joseph, 'Comment définir le romantisme ?', *Revue de littérature comparée*, V (1925), pp. 641 - 58
Baldensperger, Fernand, 'Romantique — ses analogues et équivalents', *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, XIV (1937), pp. 13 - 105
Barrère, Jean - Bertrand, 'Sur quelques définitions du Romantisme', *Revue des sciences humaines*, LXII - LXIII (1951), pp. 93 - 110
Peckham, Morse, 'Toward a Theory of Romanticism', *PMLA*, LXVI (1951), pp. 5-23; 'Toward a Theory of Romanticism : II. Reconsiderations, *Studies in Romanticism, I (1961). 1-6*
Petersen, Julius, Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik, Leipzig 1926
Remak, Henry H. H., 'West European Romanticism : Definition and Scope', *Comparative Literature : Method and Perspective* (ed. Newton P. Stalknecht and Horst Frenz), Carbondale, Ill. 1961, pp. 223-59
Schultz, Franz, 'Romantik und Romantisch als literaturgeschichtliche Terminologie und Begriffsbildungen', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, II (1924), pp. 349-66

Smith, Logan P., *Four Words : Romantic, Originality, Creative, Genius* (Society for Pure English, Tract No. 17), Oxford 1924 (reprinted in *Words and Idioms*, Boston 1925)
Ullmann, Richard, and Gotthard, Helene, *Geschichte des Begriffs 'Romantisch' in Deutschland*, Berlin 1927
Wellek, René, 'The Concept of Romanticism in Literary Scholarship', *Comparative Literature I (1949), pp. 1-23, 147-72*

5. *Realism*

Borgerhoff, E.B.O., *'Réalisme* and Kindred Words : Their Use as a Term of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century', *Publications of Modern Association*, LIII (1938), pp. 837-43
Brinkmann, Richard, ***Wirklickeit und Illusion : Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus***, Tübingen 1957
Levin, Harry (ed.), 'A Symposium on Realism', *Comparative Literature* III (1951), pp. 193-285
Watt, Ian, 'Realism and the Novel Form', *'The Rise of the Novel : Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London 1960, pp. 9-34
Weinberg, Bernard, *French Realism : The Critical Reaction*, 1830-70, Chicago 1937
Wellek, René, 'The Concept of Realism in Literary 'Scholarship', *Neophilologus*, XL (1960), pp. 1 - 20

6. Symbolism :

Barre, André, *Le Symbolisme*, Paris 1911
Lehmann, A. G., *The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895*, Oxford 1950
Martino, Pierre, *Parnasse et symbolisme : 1850-1900*, Paris 1925, pp. 150-55

IV. DISCUSSIONS OF DEVELOPMENT IN LITERATURE AND HISTORY

Abercrombie, Lascelles, *Progress in Literature*, London 1929
Brunetière, Ferdinand, *L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris 1890
Cazamian, Louis, *L'Evolution psychologique de la littérature en Angleterre*, Paris 1920
Croce, Benedetto, Categorismo e psicologismo nella storia della poesia', *Ultimi saggi*, Bari 1935, pp. 373-79
'La riforma della storia artistica e letteraria', *Nuovi saggi di estetica*, second ed. Bari 1927, pp. 157-80
Curtius, Ernst Robert, ***Ferdinand Bruneiere***, Strassburg 1914
Driesch, Hans, *Logische Studien über Entwicklung* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie, Philosophisch-historische Klasse, 1918, No. 3)
Kantorowicz, Hermann, 'Grundbegriffe der Literaturgeschichte', *Logos*, XVIII (1929), pp. 102-21
Kautzsch, Rudolf, *Der Begriff der Entiwicklung in der Kunstgeschichte* (Frankfurter Universitätsreden, No. 7), Frankfurt 1917
Manly, John Matthews, 'Literary Forms and the New Theory of the Origin of Species', *Modern Philology*, IV (1907), pp. 577-95

Mannheim, Karl, 'Historismus', *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, LII (1925), pp. 1-60 (English tr. in *Essays on the Sociology of Knowledge*, New York 1952, pp. 84-133)
Meinecke, Friedrich, 'Kausalitäten und Werte in der Geschichte', *Historische Zeitschrift*, CXXXVII (1918), pp. 1-27 (Reprinted in *Staat und Persönlichkeit*, Berlin 1933, pp. 28-53)
Rickert, Heinrich, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Tübingen 1902 (fifth ed., 1929)
Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft, Tübingen 1921
Riezler, Kurt, 'Über den Begriff der historischen Entwicklung', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IV (1926), pp. 193-225
Symonds, John Addington, 'On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature', *Essays Speculative and Suggestive*, London 1890, Vol. I, pp. 42-84
Troeltsch, Ernst, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen 1922, new ed 1961
Wellek, René, 'The Concept of Evaluation in Literary History', *For Roman Jakobson*, The Hague 1956, pp.653-61

परिभाषा सूची

विषय-निर्देश सूची

व्यक्ति-निर्देश सूची

परिभाषा—सूची

(इंग्रजी-मराठी)

Absolutism : निरपेक्षतावाद, केवलमूल्यवाद.
Abstract : अमूर्त, अप्रत्यक्ष.
Accent : स्वराघात.
Aesthetic distance : सौंदर्यात्मक अंतर, आस्वादपूर्व अंतर.
Aesthetics : सौंदर्यशास्त्र.
Alienation : परात्मभाव, पारखेपणा.
Allegory : रूपककथा.
Alliteration : व्यंजनावृत्ती, अनुप्रास.
Allusion : श्रुतयोजन, निर्देशन.
Ambiguity : नानार्थता, संदिग्धता.
Anachronistic : कालविपर्यासी.
Analysis : विश्लेषण, पृथक्करण.
Anaphora : मुखयमक, वाक्यादि–पुनरावृत्ती.
Anarchic : अराजकशील.
Animism : जीवात्मवाद.
Annotation : टीपाटिप्पणी.
Ante self : आत्मव्यत्यासी.
Anti-type : आत्म-व्यत्यासी, आत्म-विरोधी.
Antithesis : विरोधन्यास; अभाव (हेगेल), प्रतिपक्ष (हेगेल).
Appreciation : रसग्रहण, रसास्वाद.
Arabesque : शोभेची वेलबुट्टी.
Archaic : आर्ष, आदिम.
Archetype version : आदिम प्रत.
Artefact : कृत्रिम वस्तू, हस्तनिर्मित वस्तू.
Articulation : प्रयत्न, कौशल्य.
Artistic insight : कलात्मक आंतर्दृष्टी.
Association of ideas : कल्पना–साहचर्य.
Associations : सहकल्पना, सहचारी कल्पना.
Assonance : स्वरावृत्ती.
Auditory : श्राव्य.
Authenticity : अधिकृतता.
Awareness : जाणीव, भान.
Bathos, Anti-climax : अवपात.
Belles–lettres : ललित–गद्य.
Bibliography : ग्रंथवर्णन, ग्रंथसूची.
Blank verse : निर्यमक पद्य.
Blood and soil : रक्त आणि माती.
Bohemianism : स्वैरतावाद, कलंदर-

वृत्ती.
Bourgeois : मध्यमवर्गीय, बूर्झ्वा.
Cacaphony : श्रुतिकर्कशता.
Caricature : रूपविडंबन.
Catachresis : विपरीतोक्ती.
Causal antecedents : कार्यकारण-भावनियत पूर्वघटना.
Censorship : नियंत्रण, नियंत्रणव्यवस्था.
Centre of attention : लक्ष्यकेंद्र.
Chamber music : कक्षसंगीत, दिवाणखान्यातील बैठकीचे गाणे.
Characterization : स्वभावचित्रण.
Chivalry : अद्‌भुतरम्य वीरकाल, शिलेदारी, दाक्षिण्य.
Chorus : प्रतिनिधिभूत लोकवृंद, गीतवृंद.
Chronology : कालानुक्रम.
Circumlocution : पर्यायोक्ती.
Classics : अभिजात ग्रंथ.
Cognition : बोधन.
Collation : पाठसंकलन.
Collective unconscious : सामूहिक अबोधमन.
Colonnade : स्तंभावली.
Comedy : सुखान्तिका, सुखात्मिका.
Communal art : सामूहिक कला.
Communication : संक्रमण, विनिमय, संदेशवहन.
Composition : रचना, निबंधन.
Complex : व्यामिश्र, जटिल.
Comprehension : समाकलन.
Concept : संकल्पना.
Conception : संकल्पन.
Concreteness : मूर्तता, प्रत्यक्षता.
Concurrence : सहवर्तित्व, सहगती.
Conjectural : अनुमान-धपक्याचे, काल्पनिक.
Connotative : व्यंजनाप्रचुर, व्यंग्य.
Contextual : संदर्भजन्य, संदर्भात्मक.
Configuration : व्यूह.
Correlative : सहसंबंधी, अन्योन्य सहसंबंधी.
Cosmology : विश्वरचनाशास्त्र.
Cosmogony : विश्वोत्पत्तिशास्त्र.
Counter point : प्रतिच्छेद.
Counter thesis : प्रतिपक्ष, अभाव (हेगेल).
Couplet : द्विपदी.
Craft : कारागिरी.
Creation : सर्जन.
Creative process : सर्जनप्रक्रिया.
Criterion : मानदंड, निकष.
Criticism : समीक्षा.
Cyclic : चक्रनेमिक्रमी.
Daemonic : अद्‌भुत, भूतबाधित.
Day-dreamer : दिवास्वप्नद्रष्टा, दिवास्वप्नलक्ष्यी.
Deduction : निगमन.
Deism : देववाद.
Demonique : भूतबाधित.
Demonstration : प्रात्यक्षिक.
Denk Formen : विचारसरणी, विचारप्रणाली.
Denotative : अभिधात्मक, वस्तुनिर्देशात्मक.
Descriptive bibliography : वर्णनात्मक ग्रंथसूची.
Determinism : नियतिवाद, नियतवाद.
Dialectical : द्वंद्वात्मक.
Dichotomy : द्वैत, द्वंद्व.
Dichtung : कल्पनाप्रधान साहित्य, ललित साहित्य.
Dictum : सूत्र.
Didactic heresy : बोधवादी पाखंड.
Dipodic : द्विगणी.
Disinterested contemplation :

निरपेक्ष वा अलिप्त चिंतन.
Dissertation : प्रबंधिका.
Doctrine of Decorum : औचित्य-सिद्धान्त.
Document : प्रलेख, दस्तैवजी कागदपत्र.
Dualistic idealism : द्वंद्वात्मक विश्व-चैतन्यवाद, द्वैती चिद्वाद.
Dulce und Utile : सुंदर आणि उपयुक्त.
Eclecticism : मतसंग्रहवाद, मधु-मक्षिकावृत्ती.
Ejaculation : संचारोद्गार.
Emotion : भावना.
Empathy : सहभाव.
Empiricism : अनुभववाद.
Enlightenment : प्रबोधन.
Epigram : चाटूक्ती, अर्थान्तरन्यास.
Epistemology : ज्ञानमीमांसा, ज्ञान-शास्त्र.
Ergocentric : केंद्रलक्ष्यी.
Erlebnis : प्रत्यक्षानुभूती.
Erotic : शृंगारिक, कामोद्दीपक.
Escapism : पलायनवाद.
Ethos : प्रकृतिधर्म, अस्मिता.
Etymology : व्युत्पत्ती, व्युत्पत्तिशास्त्र.
Euphemism : सौम्योक्ती, पर्यायोक्ती.
Euphony : श्रुतिसुभगता.
Evaluation : मूल्यमापन.
Evocative : आवाहक.
Evolution : विकासतत्त्व, उत्क्रांती.
Exegesis : टीपा-टिप्पणी, अर्थविवरण.
Expression : अभिव्यक्ती, आविष्कार.
Expressive : अभिव्यंजक.
Expressionism : अभिव्यक्तिवाद.
Exposition : उद्घाटन, कथोद्घाटन.
Fact : तथ्य, वस्तुस्थिती.
Fantay : कल्पनाजाल,आभासिका.F
Farce : प्रहसन.
Farfetched : हठात्कृष्ट, दूरान्वित.
Female Fatale : विषकन्या.
iction : कल्पितकथा, कादंबरी.
Fictionality : कल्पित कथात्मकता, काल्पनिकता, स्वयंकल्पितता.
idelity : एकनिष्ठा, इमान.
Flat character : चपटे, एकेरी वा सरधोपट स्वभावचित्र.
Focus : केंद्रबिंदू, लक्ष्यकेंद्र.
Folk-lore : लोक-वाङ्मय, लोकगीत.
Form : घाट, रूप.
Formal : रूपनिष्ठ, आकृतिनिष्ठ, आकारिक.
Formalism : रूपवाद, आकृतिवाद.
Formula : सूत्र.
Foul papers : कच्चे खर्डे.
Forgeries : बनावट लेखन, (साहित्या-तील) तोतयेगिरी.
Fraud : तोतया-लेखन, बनावट लेखन.
Free Verse : मुक्त पद्य.
Fresco : भित्तिचित्र.
Function Fs: प्रयोजन,कार्य.
Functional : प्रयोजननिष्ठ, कार्यलक्ष्यी.
Geistesgeschichte : भावविश्वेतिहास.
Generalization : सर्वसामान्य सिद्धान्त, अर्थान्तरन्यास, सामान्यीकरण.
Genetic fallacy : जननलक्ष्यी वा जननिक हेत्वाभास.
Genetic method : जननलक्ष्यी, जन-निक पद्धती.
Genre : साहित्यप्रकार, वाङ्मयप्रकार.
Genus : प्रजाती.
Gestalt : व्यूहमनोविज्ञान.
Globally : समाहार पद्धतीने, निरवयव पद्धतीने.
Grace : आकर्षकता, शान.
Gracious : औचित्यविवेकी.

Hallucinations : मतिभ्रमयुक्त स्वप्ने.
Harmony : स्वरमेलन.
Hedonism : सुखवाद.
Homo Scriptor : लेखक ही मानवी कोटी.
Homonyms : समोच्चारित भिन्नार्थी शब्द.
Homonymy : समानार्थकता.
Hovering accent : अस्थिर स्वराघात.
Humanist : मानवतावादी, मानव्यविद्यानिष्ठ.
Humanities : मानव्यविद्या.
Hybrid : संकरोद्भव.
Hypothesis : गृहीत कृत्य, अभ्युपगम.
Iconology : प्रतिमाशास्त्र.
Ideas : विचार, तत्त्वविचार.
Ideogram : भावलेख, अर्थवाही लेखनचिन्ह.
Identity : एकात्मता, एकरूपता, स्वत्व, अस्मिता.
Idealism : विश्वचैतन्यवाद, चिद्वाद.
Idealism of Freedom : स्वातंत्र्यनिष्ठ विश्वचैतन्यवाद वा स्वातंत्र्यनिष्ठ चिद्वाद.
Idealization : आदर्शीकरण.
Ideology : मतप्रणाली.
Individuality : व्यक्तित्व.
Induction : विगमन.
Illogical : तर्कदुष्ट, अतार्किक, तर्कशून्य.
Image : प्रतिमा.
Imagery : प्रतिमासृष्टी.
Imagination : कल्पकता, कल्पनाक्तीश.
Imaginative literature : कल्पनाजन्य साहित्य, ललित साहित्य.
Imitation : अनुकृती, अनुकरण.
Impressionism : संस्कारवाद.
Innuendo : अप्रस्तुत प्रशंसा, व्याजोक्ती.
Interior Monologue : अंतर्गत एकोक्ती.
Insight : आंतर्दृष्टी, आंतर्भेदक जाणीव, सूक्ष्म दृष्टी.
Inspiration : स्फूर्ती.
Instinct : सहजप्रेरणा.
Intelligensia : बुद्धिजीवी वर्ग.
Intonation : उच्चारपद्धती, उच्चारातील चढउतार, आरोहावरोह.
Intuition : अंतःप्रज्ञा, अंतःस्फूर्ती.
Invention : नवशोधन.
Irony : छद्मोक्ती, व्याजस्तुती.
Irrational : तर्कशून्य, अतार्किक.
Irrationalism : अतार्किकतावाद.
Isochronism : कालबद्ध आवर्तन.
Juxtaposition : समीपविन्यास.
Judgement : मूल्यमापन, मूल्यांकन, निर्णय.
Jurisprudence : न्यायशास्त्र.
Kunstwollen : कलात्मक उद्दिष्ट.
Langue and parole : भाषेची व्यवस्था व भाषेचा विशिष्ट व्यवहार.
Linguistics : भाषाविज्ञान.
Literary scholarship : साहित्यिक व्यासंग.
Litotes : ऊनोक्ती.
Lyric : भावकविता.
Macrocosmos : ब्रह्मांड, विश्व.
Madrigal : शृंगारिक.
Magic : यातुविद्या, जादूटोणा.
Material : द्रव्य, समवायी सामग्री.
Materialism : भौतिकतावाद.
Medieval : मध्ययुगीन.
Middle ages : मध्ययुग.
Medium : माध्यम.
Melodrama : कृतक वा भडक नाट्य, अतिनाट्य.
Melody : स्वरावली.

Memory-image : स्मृतिप्रतिमा.
Metaphor : साधर्म्यमूलक (जहत्स्वार्था) लक्षणा, रूपक.
Metaphysics : अतिभौतिकतावाद, अतिभौतिकी.
Metonymy : साहचर्यमूलक (जहत्स्वार्था) लक्षणा, सामीप्यलक्षण.
Microcosmos : पिंड.
Milieu : आसमंत, समाजस्थिती, वातावरण.
Misreading : अपपाठ.
Miswriting : अपलेखन.
Moment : प्रेरककाल, क्षण (तेनप्रणीत)
Monologue : एकोक्ती.
Motif : आवर्तक-बंध.
Motivation : हेतुसंकल्पन, हेतुकथन.
Multivalence : अनेकपदरी अर्थवत्ता, व्यामिश्रार्थ.
Musicality : सांगीतिकता.
Mutually exclusive : परस्परव्यावर्ती.
Mystery plays : व्यवसायनिहाय सादर केलेली मध्ययुगीन धार्मिक नाटके.
Myth : दिव्यकथा, पुराणकथा.
Mysticism : गूढवाद, आत्मानुभूतिवाद.
National spirit : राष्ट्रीय अस्मिता.
National literature : राष्ट्रसाहित्य, राष्ट्रीय साहित्य.
Natural sciences : प्राकृतिक विज्ञाने.
Naturalism : यथातथ्यतावाद, प्रकृतिवाद
Nature : प्रकृती, स्वभाव.
Negative capability : अकर्ता राहण्याची क्षमता, अकरणक्षमता.
Neo-classical : नव्य अभिजाततावादी.
Neurology : मज्जाविज्ञान.
Neurosis : मज्जाविकृती, मनोविकृती.
Neuroticism : उन्मादावस्था, मज्जा-[illegible]ता, मनोरुग्णता.
Netural Facts : निरपेक्ष तथ्ये, तटस्थ तथ्ये.
Nominalism : नाममात्रतावाद.
Non-acquisitive contemplation : निरपेक्ष चिंतन.
Non–art : अ–कला
Norm : प्रमाणक.
Novelle : कादंबरिका.
Objective correlative : वस्तुनिष्ठ सहसंबंधी वस्तू.
Objectivity : वस्तुनिष्ठता.
Onomatopoeia : नादानुवर्तित्व, ध्वन्यनुकरण.
Ontology : सत्ताशास्त्र.
Ontological situs : सत्ताशास्त्रीय स्थिती.
Orchestration : स्वरमेळ, वाद्यमेळ.
Organon : ज्ञानसाधन.
Origins : मूलस्रोत, मूळ व कूळ.
Oriental thought : प्राच्य विचारसरणी.
Oscillograph : कंपालेख यंत्र.
Overlapping : परस्परव्यापी, परस्परअतिव्यापी.
Overtones : उच्च स्वरांश, तारस्वर, अतिस्वर.
Oxymoron : विरोधाभासी शब्दसंहती, विरोधपदन्यास.
Paleography : पुरालिपिविद्या.
Pamphlet : पुस्तिका, चोपडे.
Pan-aestheticism : सर्वव्यापी सौंदर्यवाद.
Pantheism : सर्वात्मक ईश्वरवाद.
Pantheistic monism : सर्वात्मक एकतत्त्ववाद.

Paradox : असत्याभास, विरोधाभास.
Pathetic Fallacy : चैतन्यारोपी कारुण्याभास, चैतन्यारोपी हेत्वाभास.
Patronage : आश्रयदायित्व, उत्तेजन.
Pattern : आकृतिबंध, साचा, बंदीश.
Pedagogic : पंडिती, बोधवादी.
Pedigree : वंशवृक्ष.
Perceptual : प्रत्यक्षानुभवी.
Periodicity : कालिक आवृत्ती; कालिकता.
Periphrasis : पर्यायोक्ती.
Personality : व्यक्तिमत्त्व.
Perspective : आलोकतारतम्य, आलोक, यथादर्शन.
Perspectivism : आलोकतारतम्यवाद, यथादर्शनवाद.
Phantasy : कल्पनाजाल, आभासिका.
Phenomenology : नामरूपमीमांसा, नामरूपविवेचनवाद, (केवल प्रत्यक्ष मीमांसाधारित ज्ञानार्जन–पद्धती).
Philology : साहित्यविद्या, भाषाशास्त्र.
Pictorial ideograms : चित्ररूप भावसंकेत.
Planetary motion : ग्रहगणितलाघव.
Plastic-arts : रूपणकला.
Platonism : प्लेटोवाद.
Point of view : निवेदनभूमिका, कथकभूमिका.
Polarities : ध्रुवीकरण-प्रवृत्ती.
Positivism : प्रत्यक्षार्थवाद, प्रत्यक्षतावाद.
Possessed : भूतबाधित, पछाडलेला.
Practical criticism : उपयोजित समीक्षा, समीक्षा प्रात्यक्षिक.
Pragmatist : व्यवहारवादी, फलवादी.
Predictibility : पूर्वानुमानक्षमता, पूर्वकथनीयता.
Pre-logical : तर्कपूर्व.
Presentation : प्रस्तुतीकरण, प्रात्यक्षिक, दर्शन.
Primary source : मूलस्रोत, मूलभूत साधन, प्रथमश्रेणीचा पुरावा, अस्सल साधन.
Primitive : आदिम.
Probability : संभवनीयता.
Projection : प्रक्षेपण.
Propaganda : मतप्रचार.
Proposition : विधान.
Psychology : मनोविज्ञान, मानसशास्त्र.
Psychosis : मनोविकृती.
Purgation : शुद्धीकरण, विरेचन.
Puritan : सोवळे, कर्मठ.
Purposelessness : निष्प्रयोजन, हेतुरहितता.
Quantitative : संख्यात्मक, परिमाणात्मक.
Quibble : शब्दच्छल.
Quotation : अवतरण.
Race : वंश.
Radical : मूलग्राही, मूलभूत, मूलगामी.
Rationalism : बुद्धिप्रामाण्यवाद, बुद्धिवाद.
Reality : वास्तवता.
Rebarbarization : पुनर्रानवटीकरण.
Recension : पाठशुद्धी.
Referential aspect : निर्देशांक, वर्णनात्मक पैलू, वाच्यार्थमूलक अंश.
Regionalism : प्रादेशिकता.
Relativism : सापेक्षतावाद.
Renaissance : पुनरुज्जीवनकाल, विद्येचे पुनरुज्जीवन.
Representation : पुनःप्रस्तुतीकरण, प्रतिनिधित्व.
Resonance : अनुगुंजन.
Revelatory : साक्षात्कारी.
Revision : परिष्करण, उजळणी.

Rhetoric : अलंकारशास्त्र, वक्तृत्व, वाक्पाटव.
Rhyme : यमक.
Rhythm : लय.
Ritual : विधिकांड, विधिविधान, कर्मकांड.
Romanticism : स्वच्छंदतावाद, निर्भरवाद.
Round character : उठावदार स्वभावचित्र, गोलाईयुक्त स्वभावचित्र.
Rubato : लयकारी.
Run–on–lines : चरणोत्सेक, परंपरित पंक्ती.
Sarcasm : उपरोध.
Satire : व्यंगचित्रण, उपहासचित्र, उपहासिका.
Scepticism : संशयवाद.
Schizophrenia : छिन्न मनोविकृती, द्वैधीभाव.
Scientific causality : वैज्ञानिक कार्यकारणभाव.
Self–consciousness : आत्मभान.
Semantics : शब्दार्थविज्ञान.
Sensation : संवेदन, संवेदना.
Sensibility : संवेदनशीलता.
Sensorium : संवेदना–भांडार.
Sensory : ऐंद्रिय.
Sensuous : इंद्रियनिष्ठ, वैषयिक.
Sentiment : भाववृत्ती, भाव.
Sermon : प्रवचन, भाष्य.
Setting : पार्श्वभूमी, नेपथ्य.
Shaman : मंत्रद्रष्टा.
Slang : अशिष्ट बोली, ग्राम्य शब्द.
Slovesnost : शब्दकळा.
Snobbery : शिष्टंमन्य आढ्यता.
So-called : तथाकथित, मानीव.
Socialist realism : सामाजिक वास्तवतावाद.
Sound symbolism : ध्वनिप्रतीकता.
Sources : मूलस्रोत, मूलसाधने.
Specialist : विशेषज्ञ.
Species : जाती.
Spirit : अस्मिता, सत्त्व, चैतन्य.
Statistics : सांख्यिकी, संख्याशास्त्र.
Stemma : परंपरालेख.
Stimmung : आंतरिक आवेग, भावनावेग.
Stock response : ठोकळेबाज प्रतिसाद.
Storm and stress : वादळ व तणाव.
Structural identity : संरचनेची समानता.
Structure : संरचना, प्रणाली.
Structure of determination : नियमन–प्रणाली.
Style : शैली.
Stylistics : शैलीविज्ञान.
Stylometry : शैलीय मिती.
Subjective : आत्मनिष्ठ.
Sub–literary : निम्नस्तरीय साहित्यिकता.
Sujet : कथात्मक संरचना.
Surrealist : अतिवास्तवतावादी.
Symbol : प्रतीक
Symbolism : प्रतीकवाद, प्रतीकधर्म.
Symphony : सिंफनी, सुरावट.
Symmetry : समप्रमाणता, सममिती.
Synaesthesia : ऐंद्रिय संश्लेषण, संकरप्रतिमा, संवेदनासंकर.
Syncopation : तालविस्थापन.
Synecdoche : अवयवलक्षणा.
Synthesis : संश्लेषण, समुद्भाव (हेगेल), संपक्ष (हेगेल).
Taboos : वर्ज्यावर्ज्यत्व.
Taste : अभिरुची.
Technique : तंत्र.

Tempo : गती.
Terminology : परिभाषा, संज्ञा.
Textual criticism : पाठचिकित्सा, पाठचिकित्साशास्त्र, संहितापरीक्षा.
Texture : पोत.
Theme : आशय-सूत्र, कथासूत्र.
Theory of humours : चतुर्दोष-सिद्धान्त (कफ, रक्त, कृष्ण-पित्त, पीत पित्त).
Thesis : प्रबंध, भाव (हेगेल), पक्ष (हेगेल).
Timbre : नादगुण.
Time spirit : युगधर्म, कालिक अस्मिता.
Tone : रोख, सूर.
Totalitarianism : सर्वंकष नियंत्रण-वाद, सर्वंकषवाद.
Tragedy : शोकान्तिका, शोकात्मिका.
Tragi–comedy : शोक सुखान्तिका.
Transferred epithet : संक्रांत विशेषण, संक्रमित विशेषण.
Treatise : प्रबंध.
Type : नमुना, साचेबंद पात्र.
Unconscious : अबोध, अबोध (मन).
Unique : अनन्यसाधारण.
Unity : एकपिंडत्व, एकत्व.
Universal : सार्वत्रिक, विश्वात्मक.
Unrational : अतार्किक.
Utilitarianism : उपयुक्ततावाद.
Valid : अधिकृत, सप्रमाण, वैध.
Valuation : मूल्यमापन, मूल्यांकन.
Value : मूल्य.
Value–judgement : मूल्यनिर्णय, मूल्यविधान.
Vicarious : काल्पनिक, स्वप्नरंजनात्मक, अनुभवपर्यायी.
Variorum edition : (विविध टीपा-टिप्पणी व समीक्षा यांसह संपादिलेली) सर्वसंग्राहक आवृत्ती.
Vision : दूरदृष्टी, आलोक.
Visual image : चाक्षुष प्रतिमा.
Water-mark : जलचिन्ह.
Well made play : सुबद्ध वा सुविहित नाटक.
Weltanchauung : विश्वदर्शन.
Weltschmerz : विश्व-वैताग.
Whirligig of taste : अभिरुचीचा चक्रनेमिक्रम.
Wortkunst : शब्दकळा.
Zeitgeist : युगधर्म, कालतत्त्व.

परिभाषा–सूची

मराठी–इंग्रजी

अकर्ता राहण्याची क्षमता Negative Capability
अ-कला Non-art
अंतःप्रज्ञा, अंतःस्फूर्ती Intuition
अंतर्गत एकोक्ती Interior Monologue
अतार्किक Illogical, Irrational, Unrational
अतार्किकतावाद Irrationalism
अतिनाट्य Melodrama
अतिभौतिकतावाद, अतिभौतिकी Metaphysics
अतिवास्तवतावादी Surrealist
अतिस्वर Overtones
अद्‌भुत Daemonic
अद्‌भुतरम्य वीरकाल Chivalry
अधिकृत Valid
अधिकृतता Authenticity
अध्यात्ममीमांसा Incology
अनन्यसाधारण Unique
अनुकरण, अनुकृती Imitation
अनुगुंजन Resonance
अनुप्रास Alliteration
अनुमान-धपक्याचे Conjectural
अनुभवपर्यायी Vicarious
अनुभववाद Empiricism
अनेकपदरी अर्थवत्ता Multivalence
अपपाठ Misreading
अपलेखन Miswriting
अप्रत्यक्ष Abstract
अप्रस्तुत-प्रशंसा Innuendo
अबोध, अबोध (मन) Unconscious
अभाव (हेगलप्रणीत) Antithesis, Counterthesis
अभिजात ग्रंथ Classics
अभिधात्मक Denotative
अभिरुची Taste
अभिरुचीचा चक्रनेमिक्रम Whirligig of Taste
अभिव्यंजक Expressive
अभिव्यक्ती Expression
अभिव्यक्तिवाद Expressionism
अभ्युपगम Hypothesis
अमूर्त Abstract
अराजकशील Anarchic
अर्थविवरण Exegesis
अर्थवाही लेखनचिन्ह Ideogram

अर्थान्तरन्यास Generalization
अलंकारशास्त्र Rhetoric
अलिप्त चिंतन Disinterested contemplation
अवतरण Quotation
अवपात Bathos, Anti climax
अवयवलक्षणा Synecdoche
अशिष्ट बोली Slang
असत्याभास Paradox
अस्थिर स्वराघात Hovering accent
अस्मिता Ethos, Identity, Spirit
अस्सल साधन Primary Source
आकर्षकता Grace
आकारिक Formal
आकृतिनिष्ठ Formal
आकृतिबंध Pattern
आकृतिवाद Formalism
आंतरिक आवेग Stimmung
आंतरदृष्टी, आंतरभेदिक दृष्टी Insight
आत्मनिष्ठ Subjective
आत्मभान Self-Consiousness
आत्मविरोधी Anti-type
आत्मव्यत्यासी Ante-Selt, Anti-type
आत्मानुभूतिवाद Mysticism
आदर्शीकरण Idealization
आदिम Archaic, Primitive
आदिम-प्रत Archetype Version
आभासिका Fantasy
आरोहावरोह Intonation
आर्ष Archaic
आलोक, आलोकतारतम्य Perspective, Vision
आलोकतारतम्यवाद, आलोकवाद Perspectivism
आवर्तक बंध Motif
आवाहक Evocative
आशयसूत्र Theme
आश्रयदायित्व Patronage
आसमंत Milieu
आस्वादपूर्व अंतर Aesthetic distance
इंद्रियनिष्ठ Sensuous
इमान Fidelity
उच्च स्वरांश Overtones
उच्चारपद्धती, उच्चारातील चढउतार Intonation
उजळणी Revision
उठावदार स्वभावचित्र Round character
उत्क्रांती Evolution
उत्तेजन Patronage
उद्घाटन Exposition
उन्मादावस्था Neuroticism
उपयुक्ततावाद Utilitarianism
उपयोजित समीक्षा Practical criticism
उपरोध Sarcasm
उपहासचित्र, उपहासिका Satire
ऊनोक्ती Litotes
एकत्व Unity
एकनिष्ठा Fidelity
एकपिंडत्व Unity
एकरूपता, एकात्मता Identity
एकेरी स्वभावचित्र Flat character
एकोक्ती Monologue
ऐंद्रिय Sensory
ऐंद्रिय संश्लेषण Synaesthesia
औचित्यविवेकी Gracious
औचित्यसिद्धान्त Doctrine of Decorum
कक्षसंगीत Chamber music
कच्चे खर्डे Foul papers
कथकभूमिका Point of view
कथात्म संरचना Sujet
कथासूत्र Theme
कथोद्घाटन Exposition

कंपालेख-यंत्र Oscillograph
कर्मकांड Ritual
कर्मठ Puritan
कलंदरी वृत्ती Bohemianism
कलात्मक आंतर्दृष्टी Artistic insight
कलात्मक उद्दिष्ट Kunstwollen
कल्पकता Imagination
कल्पनाजन्य साहित्य Imaginative Literature
कल्पनाजाल Fantasy
कल्पनाशक्ती Imagination
कल्पना-साहचर्य Association of ideas
कल्पितकथा, कादंबरी Fiction
कल्पितकथात्मकता Fictionality
कादंबरिका Novelle
कामोद्दीपक Erotic
कारागिरी Craft
कार्य Function
कार्यकारणभावनियत पूर्वघटना Causal antecedents
कार्यलक्ष्यी Functional
कालतत्त्व Zeitgeist
कालबद्ध आवर्तन Isochronalism
कालविपर्यासी Anachronistic
कालानुक्रम Chronology
कालिक–अस्मिता Time–spirit
कालिक आवृत्ती, कालिकता Periodicity
काल्पनिक Vicarious
काल्पनिकता Fictionality
कृतक वा भडक नाट्य Melodrama
कृत्रिम वस्तू Arte–fact
केंद्रबिंदू Focus
केंद्रलक्ष्यी Ergocentric
केवलमूल्यवाद Absolutism
कोटी, वर्ग, प्रकार Catagory
क्षण (तेन) Moment
गती Tempo
गीतवृन्द Chorus
गूढवाद Mysticism
गृहीत कृत्य Hypothesis
गोलाईयुक्त स्वभावचित्र Round character
ग्रंथवर्णन, ग्रंथसूची Bibliography
ग्रहगणित लाघव Planetory motion
ग्राम्य शब्द Slang
घाट Form
चक्रनेमिक्रमी Cyclic
चतुर्दोष–सिद्धान्त Theory of humours
चपटे स्वभावचित्र Flat character
चरणोत्सेक Run-on-lines
चाक्षुष प्रतिमा Visual image
चाटूक्ती Epigram
चित्ररूप भावसंकेत Pictorial ideograms
चिद्वाद Idealism
चैतन्य Spirit
चैतन्यारोपी कारुण्याभास, चैतन्यारोपी हेत्वाभास Pathetic fallacy
छद्मोक्ती Irony
छिन्न मनोवृत्ती Schizophrenia
जटिल Complex
जननलक्ष्यी हेत्वाभास Genetic fallacy
जननिक पद्धती, जननलक्ष्यी पद्धती Genetic method
जलचिन्ह Watermark
जाती Species
जादूटोणा Magic
जाणीव Awareness
जीवात्मवाद Animism
ज्ञानमीमांसा, ज्ञानशास्त्र Epistemology
ज्ञानसाधन Organon
टीपाटिप्पणी Exegesis
ठोकळेबाज प्रतिसाद Stock response

तटस्थ तथ्ये Neutral facts
तत्त्वविचार Ideas
तंत्र Technique
तथाकथित Socalled
तथ्य Fact
तर्कदुष्ट Illogical
तर्कपूर्व Pre-logical
तर्कशून्य Illogical, Irrational
तारस्वर Overtones
तालविस्थापन Syncopation
तोतयेगिरी (साहित्यातील) Forgeries
दर्शन Presentation
दस्तैवजी कागदपत्र Document
दाक्षिण्य Chivalry
दिवास्वप्नद्रष्टा Daydreamer
दिव्यकथा Myth
दूरदृष्टी Vision
दूरान्वित Farfetched
दृष्टिकोण Attitude
देववाद Deism
द्वंद्व Dichotomy
द्वंद्वात्मक Dialectical
द्वंद्वात्मक विश्वचैतन्यवाद Dualistic idealism
द्विगणी Dipodic
द्विपदी Couplet
द्वैत Dichotomy
द्वैती चिद्वाद Dualistic idealism
द्वैधीभाव Schizophrenia
द्रव्य Material
ध्रुवीकरण-प्रवृत्ती Polarities
ध्वनिप्रतीकता Sound symbolism
ध्वन्यनुकरण Onomatopoeia
नमुना Type
नवशोधन Invention
नव्य अभिजातवादी Neo-classical
नादगुण Timbre
नादानुवर्तित्व Onomatopoeia
नानार्थता Ambiguity
नाममात्रतावाद Nominalism
नामरूपमीमांसा, नामरूप विवेचनवाद Phenomenology
निकष Criterion
निगमन Deduction
निबंधन Composition
निम्नस्तरीय साहित्य Subliterary
नियतवाद, नियतिवाद Determinism
नियंत्रण, नियंत्रणव्यवस्था Censorship
नियमनप्रणाली Structure of determination
निरपेक्ष चिंतन Disinterested, contemplation, Nonacquisitive contemplation
निरपेक्षतावाद Absolutism
निरवयव पद्धतीने Globally
निर्णय Judgement
निर्देशन Allusion
निर्देशांग Referential aspect
निर्भरवाद Romanticism
निर्यमक पद्य Blank verse
निवेदनभूमिका Point of view
निष्प्रयोजन Purposelessness
नेपथ्य Setting
न्यायशास्त्र Jurisprudence
पछाडलेला Possessed
पंडिती Pedagogic
परंपरालेख Stemma
परंपरित पंक्ती Run-on-lines
परस्पर-अतिव्यापी, परस्परव्यापी Overlapping
परस्पर व्यावर्ती Mutually exclusive
परात्मभाव Alienation
परिभाषा Terminology
परिमाणात्मक Quantitative
परिष्करण Revision

पर्यायोक्ती Circumlocution, Periphrasis
पलायनवाद Escapism
पाठचिकित्सा, पाठचिकित्साशास्त्र Textual Criticism
पाठशुद्धी Recension
पाठसंकलन Collation
पारखेपण Alienation
पार्श्वभूमी Setting
पिंड Microcosmos
पुनर्रानवटीकरण Rebarbarization
पुनरुज्जीवन काल Renaissance
पुनःप्रस्तुतीकरण Representation
पुराकथा Myth
पुरालिपीविद्या Paleography
पुस्तिका Pamphlet
पूर्वकथनीयता, पूर्वानुमानक्षमता Predictibility
पृथक्करण Analysis
प्रक्षेपण Projection
प्रकृती Nature
प्रकृतिधर्म Ethos
प्रकृतिवाद Naturalism
प्रजाती Genus
प्रणाली Structure
प्रतिपक्ष (हेगल) Antithesis, Counterthesis
प्रतिनिधिभूत लोकवृंद Chorus
प्रतिमा Image
प्रतिमाशास्त्र Iconography
प्रतिमासृष्टी Imagery
प्रतीक Symbol
प्रतीकधर्म, प्रतीकवाद Symbolism
प्रतिच्छेद Counterpoint
प्रतिनिधित्व Representation
प्रत्यक्षता Concreteness
प्रत्यक्षतावाद Positivism
प्रत्यक्षानुभवी Perceptual
प्रत्यक्षानुभूती Erlebnis
प्रत्यक्ष्यार्थवाद Positivism
प्रथमश्रेणीचा पुरावा Primary Source
प्रबंध Thesis, treatise
प्रबंधिका Dissertation
प्रबोधन Enlightenment
प्रमाणके Norms
प्रयत्न Articulation
प्रयोजन Function
प्रयोजननिष्ठ Functional
प्रलेख Document
प्रवचन Sermon
प्रस्तुतीकरण Presentation
प्राकृतिक विज्ञाने Natural Sciences
प्राच्य विचारसरणी Oriental thought
प्रात्यक्षिक Demonstration, Presentation
प्रादेशिकता Regionalism
प्रेरककाल Moment
प्लेटोवाद Platonism
फलवादी Pragmatist
बंदीश Pattern
बनावट लेखन Forgeries
बुद्धिजीवी वर्ग Intelligensia
बुद्धिप्रामाण्यवाद, बुद्धिवाद Rationalism
बोधन Cognition
बोधवादी Pedagogic
बोधवादी पाखंड Didactic heresy
ब्रह्मांड Macrocosmos
भान Awareness
भाव (हेगल) Thesis
भावकविता Lyric
भावना Emotion
भावलेख Ideogram
भावविश्वेतिहास Geistsgeschichite
भाषाविज्ञान Linguistics
भाषाव्यवस्था Langue

भाषाशास्त्र Philology
भाषिक घटना, भाषेचा विशिष्ट व्यवहार Parole
भाषेची व्यवस्था व भाषेचा विशिष्ट व्यवहार Langue and Parole
भाष्य Sermon
भित्तिचित्र Fresco
भूतबाधित Diemonic, Demonique, Possessed
भौतिकतावाद Materialism
मज्जारुग्णता Neuroticism
मज्जाविकृती Neurosis
मज्जाविज्ञान Neurology
मतप्रचार Propaganda
मतप्रणाली Ideology
मतसंग्रहवाद Eclecticism
मतिभ्रमयुक्त स्वप्ने Hallucinations
मंत्रद्रष्टा Shaman
मधुमक्षिकावृत्ती Eclecticism
मध्यमवर्ग Bourgeois
मध्ययुग Middle ages
मध्ययुगीन Medieval
माध्यम Medium
मानवतावादी Humanist
मनोरुग्णता Neuroticism
मनोविकृती Neurosis, Psychosis
मनोविज्ञान Psychology
मानदंड Criterion
मानव्यविद्या Humanities
मानव्यविद्यानिष्ठ Humanist
मानसशास्त्र Psychology
मानीव So-called
मुक्त पद्य Free Verse
मुखयमक Anaphora
मूर्तता Concreteness
मूलगामी, मूलग्राही, मूलभूत Radical
मूलभूत साधन Primary Source
मूलस्रोत Origins, Primary Source
मूल्य Value
मूल्यनिर्णय Value-judgement
मूल्यमापन Valuation
मूल्यमापन Evaluation, Judgement
मूल्यविधान Value-judgement
मूल्यांकन Judgement, Valuation
मूळ व कूळ Origins
यथातथ्यतावाद Naturalism
यथादर्शन Perspective
यथादर्शनवाद Perspectivism
यमक Rhyme
यातुविद्या Magic
युगधर्म Time spirit, Zeitgeist
रक्त आणि माती Blood and soil
रचना Composition
रसग्रहण, रसास्वाद Appreciation
राष्ट्र साहित्य National Literature
राष्ट्रीय अस्मिता National Spirit
राष्ट्रीय साहित्य National Literature
रूप Form
रूपक Metaphor
रूपककथा Allegory
रुपणकला Plastic arts
रूपनिष्ठ Formal
रूपवाद Formalism
रूपविडंबन Caricature
रोख, सूर Tone
लक्ष्यकेंद्र Centre of attention
लय Rhythm
लयकारी Rubato
ललित गद्य Belles Letters
ललित साहित्य Imaginative literature
लेखक ही मानव कोटी Homo Scriptor
लोकगीत, लोकसाहित्य Folklore
वक्तृत्व Rhetoric
वर्णनात्मक ग्रंथसूची Descriptive Bibliography

वर्ज्यावर्ज्यत्व Taboos
वर्णनात्मक पैलू Referential aspect
वंश Race
वंशवृक्ष Pedigree
वस्तुनिष्ठ सहसंबंध Objective correlative
वस्तुनिर्देशात्मक Denotative
वस्तुनिष्ठता Objectivity
वस्तुस्थिती Fact
वाक्पाटव Rhetoric
वाच्यार्थमूलक अंश Referential aspect
वातावरण Milieu
वादळ आणि तणाव Storm and Stress
वाद्यमेळ Orchestration
वास्तवता Reality
विकासतत्त्व, उत्क्रांती Evolution
विगमन Induction
विचार Ideas
विचारसरणी Denkformen
विद्येचे पुनरुज्जीवन Renaissance
विधान Proposition
विधिकांड, विधिविज्ञान Ritual
विपरीतोक्ती Catachresis
विरेचन Catharsis, Purgation
विरोधन्यास Antithesis
विरोधपदन्यास Oxymoron
विरोधाभास Paradox
विरोधाभासी शब्दसंहती Oxymoron
विशेषज्ञ Specialist
विश्लेषण Analysis
विश्व Macrocosmos
विश्वचैतन्यवाद Idealism
विश्वदर्शन Weltanchaunng
विश्वरचनाशास्त्र Cosmology
विश्ववैताग Weltsschmerz
विश्वात्मक Universal
विश्वोत्पत्तिशास्त्र Cosmogony
विषकन्या Female Fatale
वैध Valid
वैज्ञानिक कार्यकारणभाव Scientific Causality
वैषयिक Sensuous
व्यक्तित्व Individuality
व्यक्तिमत्त्व Personality
व्यंगचित्रण Satire
व्यंग्य Connotative
व्यंजनावृत्ती Alliteration
व्यवसायनिहाय सादर केलेली मध्ययुगीन धार्मिक नाटके Mystery plays
व्यवहारवादी Pragmatist
व्यामिश्र Complex
व्यामिश्रार्थ Multivalence
व्याजस्तुती Irony
व्याजोक्ती Innuendo
व्युत्पत्ति, व्युत्पत्तिशास्त्र Etymology
व्यूह Configuration
व्यूहमनोविज्ञान Gestalt
शब्दकळा Diction, Wortkunst, Slovesnost
शब्दच्छल Quibble
शब्दार्थविज्ञान Semantics
शान Grace
शिलेदारी Chivalry
शिष्टंमन्य आढ्यता Snobbery
शुद्धीकरण Catharsis, Purgation
शृंगारिक Erotic, Madrigal
शैली Style
शैलीय मिती Stylometry
शैलीविज्ञान Stylistics
शोकात्मिका, शोकांतिका Tragedy
शोभेची वेलबुट्टी Arabesque
श्राव्य Auditory
श्रुतयोजन Allusion

श्रुतिकर्कशता Cacaphony
श्रुतिसुभगता Euphony
संकर-प्रतिमा Synaesthesia
संकरोद्भव Hybr d
संक्रमण Communication
संक्रमित विशेषण, संक्रांत विशेषण Transferred epithet
संकल्पन Conception
संकल्पना Concept
संख्यात्मक Qualitative
संख्याशास्त्र Statistics
संचारोद्गार Ejaculation
संज्ञा Terminology
सत्ताशास्त्र Ontology
सत्ताशास्त्रीय स्थिती Ontological situs
सत्त्व Spirit
संदर्भजन्य Contextual
संदिग्धता Ambiguity
संदेशवहन Communication
सप्रमाण Valid
संभवनीयता Probability
समप्रमाणता, समर्मिती Symetry
समवायी सामग्री Material
समाकलन Comprehension
समाजस्थिती Milieu
समाहारपद्धतीने Globally
समीक्षा Criticism
समीक्षा-प्रात्यक्षिक Practical Criticism
समीपविन्यास Juxtaposition
समुद्भाव (हेगल) Synthesis
समोच्चारित भिन्नार्थी शब्द Homonyms
संरचना Structure
संरचनेची समानता Structural identity
सर्जन Creation
सर्वंकष नियंत्रणवाद, सर्वंकषवाद Totalitarianism
सर्वव्यापी सौंदर्यवाद Pan–aestheticism
सर्वसंग्रही आवृत्ती Variorum edition
सर्वसामान्य सिद्धान्त Generalization
सर्वात्मक ईश्वरवाद Pantheism
सर्वात्मक एकतत्त्ववाद Pantheistic monism
संवेदन, संवेदना Sensation
संवेदनशीलता Sensibility
संवेदनाभांडार Sensorium
संवेदनासंकर Synaesthesia
संशयवाद Scepticism
संश्लेषण Synthesis
संस्कारवाद Impressionism
सहकल्पना Associations
सहगती Concurrence
सहचारी कल्पना Associations
सहजप्रेरणा Instinct
सहभाव Empathy
सहवर्तित्व Concurrence
सहसंबंधी Correlative
साक्षात्कारी Revelatory
सांख्यिकी Statistics
सांगीतिकता Musicality
साचा Pattern
साचेबंद पात्र Type
साधर्म्यमूलक (जहत्स्वार्था) लक्षणा Metaphor
सापेक्षतावाद Relativism
सामाजिक वास्तवतावाद Social Realism
सामान्यीकरण Generalization
सामीप्यलक्षणा Metonymy
सामूहिक अबोधमन Collective unconscious
सामूहिक कला Communal art
सार्वत्रिक Universal

साहचर्यमूलक (जहत्स्वार्था) लक्षणा Metonymy
साहित्यप्रकार, वाङ्मयप्रकार Genre
साहित्यविद्या Philology
साहित्यिक व्यासंग Literary Scholarship
सुखवाद Hedonism
सुखात्मिका, सुखांतिका Comedy
सुंदर आणि उपयुक्त Dulce and Utile
सुबद्ध वा सुविहित नाटक Well made play
सुरावट Symphony
सूक्ष्म दृष्टी Insight
सूत्र Dictum, Formula
सूर Tone
सोवळे Puritan
सौंदर्यशास्त्र Aesthetics
सौंदर्यात्मक अंतर Aesthetic distance
सौम्योक्ती Euphemism
स्तंभावली Colonnade
स्फूर्ती Inspiration
स्मृतिप्रतिमा Memory image
स्वच्छंदतावाद Romanticism
स्वत्व Identity
स्वप्नरंजनात्मक Vicarious
स्वभाव Nature
स्वभावचित्रण Characterization
स्वरमेळ Orchestration
स्वरमेलन Harmony
स्वराघात Accent
स्वरावली Melody
स्वरावृत्ती Assonance
स्वातंत्र्यनिष्ठ चिद्वाद, स्वातंत्र्यनिष्ठ विश्वचैतन्यवाद Idealism of Freedom
स्वैरतावाद Bohemianism
हठात्कृष्ट Farfetched
हस्तनिर्मित वस्तू Artefact
हेतुकथन Motivation
हेतुरहितता Purposelessness
हेतुसंकल्पन Motivation

विषयनिर्देश—सूची

व्यक्तिनिर्देश–सूची

